

نشر لم ينشر بالعربية لقوقو

أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



شجرة الدر من التاريخ إلى السيرة / رسالة إلى نزار قباني

مختارات من الفقه الأسود
المصير : ابن رشد فيلسوف التعدد
نقد العقل التشكيلي المصري

نوفمبر

١٩٩٧

العدد

١٤٧

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد / نوفمبر ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلمي سالم
سكرتير التحرير : مصطفى عبادة

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان /
صلاح السروي / طلعت الشايب / غادة
نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

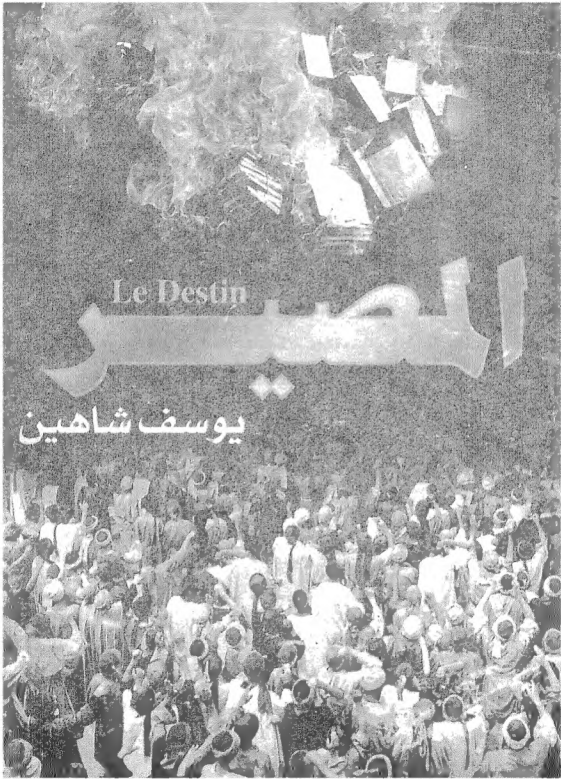
المستشارون : الطاهر مكي /
د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد
العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون : د / لطيفة الزيات / د.
عبد المحسن طه بدر / محمد رومي /

الأعمال الواردة إلى المجلة لاتسرد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة/ المحررة/ ٥
- نقد العقل التشكيلي/ أحمد فؤاد سليم/..... ١١
- علم الجمال كسلوب للحياة/ د. أشرف الصبّاح/..... ٢٤
- السلطنة شجرة الدر بين التاريخ والسيرة/ د. قاسم عبده قاسم/..... ٤١
- العودة إلى التاريخ/ ميشيل فوكو/ ترجمة: د. الزواوي بغورة/..... ٦٣
- رسالة إلى نزار قباني/ الشعر صياد وحيد/ عبد المتعم رمضان/..... ٧٢
- منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية (القسم الأخير)/ د. محمود إسماعيل/..... ٧٦
- * الديوان الصغير: مختارات من الفقه الأسود/ اختيار وتقديم: د. حسن طلب/..... ٩٧
- * ملف: - ابن رشد: فيلسوف المستويات المتعددة/ د. مجدى عبد الحافظ/..... ١١٢
- "المصير" اقتحام تخوم معتمة/ كمال رمزى/..... ١٢١
- المصائر فى المصير/ حلمى سالم/..... ١٣٦
- لم تكن موفقا يا جو/ محمود خير الله/..... ١٣٢
- المصير ومفازلة السلطة/ أسامة حبشى/..... ١٣٦
- مسرح المرأة بين سالونيك والقاخرة/ مایسة زكى/..... ١٤١
- عاشق فينوس (قصة) هشام قاسم/..... ١٤٣
- الجدع العايق (قصة)/ خالد إسماعيل/..... ١٤٨
- فراغات حياتية (قصة)/ محمود أبو عيشة/..... ١٥١
- قصائد قصيرة (شعر)/ حسن حلمى/..... ١٥٦
- قصائد عاقلة (شعر)/ عزت الطيرى/..... ١٥٨
- * كلام مثقفين/ جحا ولحم ثوره/ صلاح عيسى/..... ١٦٠



أول الكتابة

بالدين عوناً وأداة لخراجاتها وضيق أفقها على حساب التفكير العقلاني والتقدمي، وتستخدمنا باعتبارنا ناشرين لهذه النصوص لكي تكسب مصداقية.. ربما..

ويتبين لنا من المشاهدة اليومية أن نسخا - بالملايين - ودون مبالغة من هذه الكتب الصفراء ملقبة على الأرصفة، وأن لها قراء بالآلاف في بلد يقال عنه إنه لا يقرأ كثيراً، وأن تأثيرها المدمر يتجاوز البسطاء وأنصاف الأميين ليصل إلى المعلمين وقطاعات من المثقفين، ولم أكن أصدق - كما أنكم لا بد لن تصدقوا - ما حكاة لى أستاذ جامعي في إحدى كليات جامعة القاهرة العملية لدى زيارة الشيخ «متولى الشعراوي»

ترددنا طويلاً في نشر الديوان الصغير لهذا العدد «مختارات من الفقه الأسود»، رغم أننا كنا قد طلبنا من الشاعر الصديق الدكتور «حسن طلب» بإلحاح أن يعد لنا، هو الذي درس التراث دراسة عميقة مستفيضة، وأعد رسالته للدكتوراه في «الرمز بين التجريتين الدينية والجمالية».

واستخلص في مقدمته لهذه النصوص ضرورة تحرير الدستور المصري من المواد التي يستند إليها الظالمون، وهي قضية سوف نجعلها محورا لأعداد قادمة.

وبعد قراءة النصوص التي تستدعي ضحكا كالبكاء خطر لنا أن يكون في نشرنا لها نوع من الترويع، وأن نجد فيها جماعات الظلام المستترة

سعيها لتأييد المجتمع الطبقى وتزيين الاستبداد هي الحالة الشائعة التي يعتادها الناس باعتبارها أبدية ولا يتعلمون أبداً مراجعتها أو نقدها بهدف تجاوزها.

وفي معالجتنا المتأخرة - لفيلم «المصير» حاولنا أن تقدم الوجه المشرق والتقدمي والحر من تراثنا، وهو ما قصد إليه «يوسف شاهين» حين عالج في فيلمه صراعات الحاضر باستدعاء الماضي الذي عاش فيه الفكر والفقيه العقلاني «ابن رشد»، واتسم عصره بـ «التذبذب» كما يقول لنا الدكتور «مجدى عبد الحافظ»، إذ كان «محمد بن تومرت» الذي حكم دولة الموحدين في زمن «ابن رشد» متمزناً على الصعيد الديني، بل وقاد العامة لتحطيم مظاهر الفنون والثقافة التي حرمها، بينما دعا إلى العدل والمساواة على الصعيد الاجتماعي.

ويخبرنا - وكأنه يتحدث عن الحاضر - كيف أن «السلطين» بهدف عمالة العامة «ضحوا بالفلسفة والفلاسفة» أي بالفكر الناقد، وكيف أن مشروع «ابن رشد» كان يتسم بالشمول وامتد إلى حقل التربية والتعليم وتحرير المرأة والدعوة إلى فتح أبواب العمل المنتج أمامها وتوليها المناصب.

يفتح «يوسف شاهين» فيلمه بمشهد حرق مفكر فرنسي لأنه ترجم «ابن رشد» الذي بدأت أوروبا تخرج من العصور الوسطى مستلهمة أفكاره هو الشارح الأعظم لأرسطو، والمؤسس لمنطلقات عقلانية جديدة تخصه.

ويتابع الزميل «حلمي سالم» ردود أفعال من يسمون أنفسهم بالتيار الديني المستنير، ليتضح لنا أنهم أبعد ما يكونون عن الاستنارة، وأنهم «تكفيريون» بطريقتهم.

للكلية في حوار مفتوح مع الأساتذة والطلاب، وكيف تدافع الأساتذة لتقبييل يده للتبرك، وحين طلب أن يشرب كادوا أن يتقاتلوا ليشرّبوا ما تبقى من الماء في الكوب الذي شرب منه وكأنهم يمارسون طقساً سحرياً ينتمى إلى ما قبل التاريخ في مفارقة مذهلة، مع كونهم يدرسون العلم ويدرسونه للطلاب.. ولنا أن نتساءل أي علم هذا؟

وتوضح لنا نصوص هذا الديوان الصغير كيف استخدمت القوى الرجعية والظلامية أحاديث نبوية مشكوكاً في صحتها، وأخرى جرى انتزاعها من سياقها، واليعض جرى تأليفه بعد وفاة الرسول «صلى الله عليه وسلم» لتخدم أهدافاً ومصالح محددة للحكام وأصحاب الشروات على مر التاريخ، وتدعم هيمنة السلطة الأبوية الطبقية على المجتمعات وتعطل تطورها. ومن المعروف - كما أوردت كتب التراث - كيف شككت السيدة عائشة في بعض الأحاديث التي رواها «أبي هريرة» وإنهمته بالكذب والاختلاق.

كذلك فإن هناك أحاديث قد يكون الرسول قالها لكنها لا تصلح لعصرنا نحن الذين أعلم بشئون دنيانا على حد قوله هو نفسه.

كذلك نجحت القوى المحافظة والمتزمتة التي تغذى بأفكارها السوداء جماعات التطرف والقتلة في رفع نصوص بعض الفقهاء - وهم بشر مثلاً - إلى مقام النص القرآني وجعلت منها مرجعاً، وتواطأت لتغيب ابن رشد و«الفارابي» من الفلاسفة والفقهاء وإحضار ابن تيمية والغزالي الرجعيين. لتبقى العقلانية والاستنارة حالة هامشية، وغرقت في التزمت والمحافظة ومعاذة النساء، «قالمرأة جند من جند إبليس عظيم» في

من الفكر الماركسى ويطرق أبوابه برفق « ذلك أننا نعرف أن انقلاباً فى توجه اقتصادى ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما. »

إنها الرحلة الشاقة للتاريخ « من الأسطورة إلى العلم » التى يقودنا فيها الدكتور « قاسم عبده قاسم » لقراءة مقارنة لقصة شجرة الدر ملكة مصر بين الأدب الشعبى والتاريخ، « إذ أن التراث التاريخى الباكر امتزج بالأدب فى تراث شعوب الأرض كلها... ». وحيث المأثورات الشعبية « لا تحمل كل الحقيقة التاريخية وإنما تحمل رؤية الشعب لتاريخه... ».

وفى هذه الرؤية سوف تفاجئنا تناقضات بلا حصر وسنكتشف مثلاً أن السيرة الشعبية لم تجد غضاضة فى أن تتولى امرأة العرش، بينما كانت الحرب ضد « شجرة الدر » التى أفضت إلى قتلها قد شنت عليها من أحد جوانبها لأنها امرأة، ومن جهة أخرى تنحاز السيرة إلى موقف رجعى بيولوجى حين ترفض فكرة أن تكون شجرة الدر جارية تزوجها الملك، لتجعلها ابنة شرعية لخليفة المسلمين الذى وهبها أرض مصر بدلاً من أن تكون من عامة الشعب.

ويسوق الباحث قولاً للمؤرخ « ابن واصل »: « إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله فى أى بلد من بلاد الإسلام... »، وكان يجب عليه أن يصحح هذا الخطأ لأن الملكة « أروى بنت أحمد » حكمت اليمن فى صدر الإسلام ووحدت شطريه، وكان اليمنيون بذلك يسيرون على خطى تراثهم السياسى القديم حين حكمتهم بليقوس ملكة سبأ قبل الإسلام.

ويخصنا الفنان « أحمد فؤاد سليم » الذى دخل أيضاً إلى ميدان النقد مسلحاً بأدوات معرفية ثاقبة - « بقراءة لحركة الفن المصرية فى إطار نقد

ولا تقتصر معالجة هذا العدد للتاريخ على الجانب الفنى وإنما نتعامل مع كل من النظرية والفن الشعبى كتاريخ، ومرة أخرى يخلصنا الصديق مجدى عبد الحافظ من ترجمة الباحث الجزائرى الزواوى بغفوة، بنص لم يسبق نشره بالعربية للمفكر البنىوى الفرنسى الراحل « ميشيل فوكو » عن « العودة للتاريخ »، مدافعاً عن البنىوية التى عيبت النمق وأخرجته من التاريخ، أى من قانون التغير الدائم، قائلاً: إنها « لم تشتكر فى بدايتها للتاريخ، وإنما أرادت أن تقيم تاريخاً يتميز بصرامة ونسقية أكبر... ».

ولعل هذه المحاضرة التى ألقاها « فوكو » فى اليابان أن تشير شهية المؤرخين والباحثين فى التاريخ فى بلادنا لمناقشتها، وأن تلفت نظر المناضلين السياسيين التقدميين الذين طالما رأوا أن الانتفاض الجماهيرى العقوى من الصعب أن يفضى إلى تغيير حاسم، وأن مثل هذا التغيير سوف يكون أيضاً ناتج عمل منظم طويل المدى يضع عقوبة الجماهير فى اعتباره ويعول عليها بل ويستخلص منها أفكاراً ونتائج رئيسية دون أن تكون هدفاً فى ذاتها.

إن مقالة « فوكو » تجعلنا نتساءل: هل كانت الحركة التى تطورت فى الأوساط الطلابية والثقافية فى فرنسا فى نهاية الستينيات « حركة مناهضة للنظرية » حقاً؟ وألا تكون مجموعة الأفكار - التى طرحها اليسار الجديد نظرية استلهمت كفاح شعوب العالم الثالث وثوراتها وقرأت « جرامشى » و « ألتوسير » و « ماركس » الشاب... و « جيفارا » و « كاسترو » و « أميلكار كابرال » و « فرانز فانون »... إلخ.

يقترّب « فوكو » من نصه هذا عند بعض النقاط

الدكتور محمود إسماعيل عن منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية وآدابها منتظرين أن يحاوره فيها نقاد وباحثون، وكنا قد دعونا لمثل هذا الحوار منذ بدأنا نشر السلسلة ولم نلتق شيئا حتى الآن، وهو ما خيب توقعاتنا.

وفي رسالتها القصيرة والعميقة من «سالونيك» في اليونان، حيث حضرت «مايسة زكى» ندوة عن مسرح المرأة تضع «مايسة» يدها على ما نعدكم بدراسته في عدد قادم وهو «أن اسم المرأة لم يتردد بهذه الكثافة في المسرح في دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التي تعتمد على التمثيل الذاتي والدعم المالي من الدولة أو غيرها.. وهي الصيغة التي خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعاييرها..».

سوف تجدون في هذه الافتتاحية حالة «نسوية» لا أريد ولا أحب أن أعترض عنها، ذلك أن وضع المرأة في أى مجتمع ومكانتها فيه هو معيار لا يخطئ لتقدم هذا المجتمع أو تأخره.. فماذا ترون؟ فانتا هذا العدد أن نكتب عن الفنان التشكيلي الصديق «عز الدين نجيب»، الذى اعتقلته السلطات لقترة بتهمة التضامن مع الفلاحين الذين سيطرهم القانون الجديد للعلاقة بين المالك والمستأجر من أراضيهم، ليضيف جديدا إلى جيش البطالة واليأس.. وسوف تشارك ذلك فى العدد القادم.

وصدر العدد الأول من مجلة «التأصيل» التى نحياها رغم اختلاقتنا الجذرى مع بعض منطلقاتها، وهو ما سوف نناقشه فى عدد قادم. فى الثانى من نوفمبر نحل الذكرى الثمانون لصدر وعد «بلفور»، الذى «منح» أرض

العقل التشكيلي»، وي طرح موضوعا سبق أن طرحه على صفحات «أدب ونقد»، وهو موضوع الهوية «إذ أن لقينا الذات كلما صعبت على صاحبها اغترب وملاها نكد الدنيا».

ويدخل «سليم» إلى الموضوع من باب الحسالة الثقافية الشائعة الآن فى مصر والتى سماها أحد أصدقائه بـ «تناحر الطوائف عند قبائل البدو...».. وهى حالة عرفتها شعوب كثيرة فى ظل الأزمات الطاحنة كما تعرفها كل الأنشطة والساحات الثقافية فى مصر الآن من السينما للمسرح ومن النشر للأدب.

وينتصر سليم للتقدم المضطرب الذى يتأسس على معرفة حقيقية بالذات والتى لا بد لها أن تفتح على العالم بثقة وثراء يحتقر التجارة بالفن ولعبة الأسواق، التى يسعى «الأصوليون» للسيطرة عليها باسم الهوية «كجهاد متشظ يفي الاحتفاظ لأطول زمن ممكن باقتناعات الشارع ورجعيته ونكوصه عن الوجود وعن العالم...».

«إنه الصدام بين الميتافيزيقى والعقل، بين الغيبى والواقعى».

وقد سبق أن أشار فنانون ونقاد فن تشكيلي إلى حالة الاندفاع المحموم إلى الأرابيسك والخط العربى، ووجدوا فيها بالإضافة إلى تعبيرها عن أزمة عميقة ورغبة فى الدفاع عن الذات أمام اجتياح الحداثة وجدوا مغازلة من باب خفى وأحيانا معلن للموجة الأصولية العاتية المدعومة بالنفط. وهو ما يجعلنا ونحن نحب الخط العربى وفن الأرابيسك نتشكك فى حقيقة حبنا وتنمى أن نصغله وأن يكون حرا من كل قيد وضغط. وننشر فى هذا العدد الجزء الأخير من دراسة

الشعوب التي شربت كأس المرارة حتى الشمالة
والتي سيكون لفعاليتها حتما شأن آخر ذات يوم
قريب.. لن نفقد الأمل في ذلك.. فلو فقدناه لن
يكون بوسعنا أن نحيا.. فلندافع عن الحياة
إذن.. معا.

للحررة

فلسطين للحركة الصهيونية لتقيم عليها دولة
يهودية وتطرد شعب فلسطين من وطنه. فمنع من
لا يملك لمن لا يستحق أرض شعب ومستقبله،
وإذا كانت كل المؤشرات تقول بلسان جارج إننا
نحن العرب نعيش مأزقا حقيقيا حيث تتآكل
التسوية السياسية المذلة التي ارتضاها الكثيرون
يأسا.. إلا أننا لن نفقد الأمل في النهوض..
الأمل في قوى التحرر والتقدم العربي، في

رجاء

تناشد "أدب ونقد" كتّابها الأعزاء ألا يزيد حجم مقالاتهم أو دراساتهم بها عن عشر صفحات،
حتى لا تجور المساحة الكبيرة على حق الآخرين، وحتى لا تضطر المجلة إلى الاعتذار عن نشر ما
يزيد عن هذه المساحة المناسبة.



راغب عياد

إعادة قراءة حركة الفن المصرية
فى إطار نقد العقل التشكيلي

أحمد فؤاد سليم

من سوء المطاعن، فإن حالكم -
كتشكيليين - قد تجاوز ما عليه تناحر
الطوائف عند قبائل البدو.

فليس ما يجرى من تفتيت ،
وتشرذم بين التشكيليين هو 'صراع
أجيال' كما يصور البعض للبعض الآخر
، ذلك أن 'الجيل' تحكمه : شروط
'محنة' يحياها ، و'أمل' يرواده
و'زمن' يتراوح بينهما ، وتاريخ.

و حين دورت فى أمرنا ، تملكنى
الغم لحظة ، إذ لم أعثر فى خبايا كل
جيل من أجيالنا تلك على ما يدعو إلى
محنة يكادها ، أو حتى أمل يراوده ،
فقد أخذ العدد الغالب منهم فوق حظه
حظاً ، وفوق نصيبه نصيباً ، ويطالب

مدخل عن الحال. وما جرى:

الذى يغلى على الساحة الآن
يستحق النظر. يستحق أن نتأمل، وأن
نحاول تفنيده، وتصنيفه حتى نراه
جلياً على حقيقته.

يجب علينا ، ونحن نشهد فى
حياتنا تلك ما يجرى ، أن نضع نقطاً
فوق الحروف حتى نتمكن من التعرف
على أنفسنا ، فإن لُغياً الذات كلما
صعبت على صاحبها اغترب، وملاءة نكد
الدنيا.

وقال لى صديق وهو يحمل على بعد
قطيعة ، أترك لا تعرف أن ما بينكم
وبعضكم بعضاً ، فيه ما يخيف الناظر

، فكان الفن بذلك طبقات يكون الراسخ القديم في أعلاها ، والحديث الجديد في أدناها ، بنهما المبتدئ - ذاك - ليس سوى ترس في إعصار "الاعتراف" إلى أن يصير قديماً ، فنحن بذلك نقلب التاريخ ، ونهريء الزمن ، ونهلك التقدم ، ونحمر الذات المبدعة ، بل إننا إذ ذاك ، نأكل بعضنا بعضاً على موائدنا الجماعية ، ونقتات على الشراب المر فيروينا حتى نطال غليلاً.

ولقد حاورني من بين من حاورني أناس وضعوا أنفسهم في صنف وسط بين مجموعة أقدم وبين مجموعة أحدث - وينوا على مبتغى صنفهم ومرادهم - دون علم - مقولات ضمنها نفى وإلغاء لمجموعة أقدم وترويع وإنكار لمجموعة أحدث.

فرايت بذلك فيما يشبه الملم الحزين شيئاً من مشاحنات "الطبقة" ، وهي على ما هي فيه من غبطة الانفصالات إلى أعلى ، ومن زهوة الاستحواذ على الأدنى ، يتعللون تارة بذلك المنظور الذي استعاروه خلسة من محتوى كتب ضختها آلة الغرب حول شرعية "الاختلاف" ، والحق في "التناقض" - وهستريا الرفض لذات نفسها ، وطرح الآخر من منظور الوطني حين يكون أهلياً وخصوصياً ، ومن منظور الخياني حين يكون رسمياً ، وحكومياً .

وإذا بهم يعترفون أن موقفهم ذاك "هوية قومية" - مع أن الحق في الاختلاف لا ينفي وجود الآخر بل يؤكد ويؤكد تأكيداً ، فليس من

بالمزيد من هو ليس على قدر المزيد - فإذا به يرى حقه هو ذات ما حاز عليه الآخر ، وكأنه خبز يوزع بين الجميع دون معيار ، لا فارق بين بطن ودماع أو بين درع وذراع ، أو بين فعل وتفعل ، أو بين بدع وإبداع .

بل أرانا نقتات على الزمن فنغتابه ، ونتحرق تحرقاً للفتك فلا تشبعنا وسائل الفتك حتى صار الحال كراهة حازت مستوى الفريضة تؤتى من غير شرط .

فما هذا الذي يجري من تشردم ، وتفتيت بين التشكيليين ، ولم العداء ، والتناحر؟ ولأي غرض يدار في الساحة ، وكيف لنا أن نجتاز تحديات الإبداع الفني ، ونخترط في رهط الدائرة المبدعة ، ونحن على ما نحن فيه من شتات وفقد ، بين الفعل وهدفه ، لا ندري أيهما يحقق غرضاً لمتعة الذات ، الفعل إذا ابتدا ، أم الهدف إذا انتهى .

ولقد تأملت الحال طويلاً ، فلما لم أجد من شروط صراع الأجيال ما يرد على تأملي ، أدبرت الأمر في مورد العقل ، وقلت لعله السباق ، ففي السباق يكون التنافس معياراً للموضوعية . ويكون غل الهزائم سبباً للإحباط أحياناً ، وللقتل أحياناً ، وإذا بنا نشهد بين أصدقائنا من يقول بالقصـل في معارض الفن بين الكبير والصغير وبين الخبير - في ظنهم - والمبتدئ . وبين القديم والجديد ، وبين الراسخ في نظر البعض ، والناسخ في نظر البعض

الفقر وهوية الفقر:

ويتحدث البعض عن الفقر والفقراء ، وكأن فقرهم ذلك هو جزء من سحنة الثقافة "الهوية".

بعض أولئك يرون أن الفقر ينتج الروح الأصلية ، وأن تلك الروح الأصلية - على حد زعمهم - تستمد عناصر الأصل من تساميتها فوق الدنيوى والمادى ، ومن اتساقها مع النقاوة الإلهية التى هى فى النهاية ملاذ الفقراء.

أولئك أمكن لهم أن يستأثروا بأدلة الفقر مستخدمين كافة وسائل الاتصال التى تعمل على تمجيد الفقر كهوية قاعدية.

لم تعد تلك الوسائل الصحفية اليومية ، والمجلة الأسبوعية والمسرح الرسمى والخاص ، والتجارى ، والفيلم السينمائى ، ومبثوثات التليفزيون المتنوعة ، ثم أخيرا - وأيضاً - العمل الفنى الذى هو "أصيل" فى زعمهم ، ما دام أن هذا العمل الفنى - المدعو بوصف الأصيل - دأب على تقديم نقليّة تصويرية حكاية للفقر وعالمه.

إنما الفنان "الأصيل" - كما يروونه - هو ذاك القادر على رسم حياة الأشخاص وإعادة نقل تفاصيلهم اليومية ، ومحاكاة ما تقع عليه العين ، بما فى ذلك مآسيهم وآلامهم ، بل وتلك اللحظات التى توظّر انكسارهم الروحى طالما كان ذلك هو من شروط الأصيل - ومن شروط هوية الأصيل فى زعمهم.

اختلاف دون فرقاء فى أول الطريق وآخره ، غير أنهم يقلبون الشيء ، ويظهرون عليه بإنكار الآخر ونفيه ، مستخدمين فى ذلك متعة الغل ، وغلبة الغليل.

وتارة أخرى يحشدون الجميع . ويسدلون النقاب فوق سفورهم القديم ، ويغلبهم نشاط منتهز ، ومتحين ، فيهرولون للكبير لنفاقه ، وللصغير لابتزازه - فتعجبت ذات نفسى بين الأصيل والمنسوخ ، وكيف اختلط المعيار على بعضه بعضاً فصار نزاهة يحمل عنوان "الحوار" وهو ليس كذلك.

وأخذت أرقب هذا ، وذاك طويلاً ، وقد أخذنى من التفكير ، فماذا يكون لو لم يكن صراع أجيال ، ولا سياق يتطاحن فيه الجميع على الفوز بركة فى التاريخ ، ولا صنف نهاز يريد أن يحصد بقله غلة من النبت.

أتكون تصفية اقتضتها شراسة الزمن ، أم هى مواجهة بين معايير فى المعرفة.

فلو كانت الأولى ، فاية تصفية يقصد إليها أصحابها؟ أمهى تصفية تطول العقل ، أم تطول الفن ، أم تطول الاجتماعى.

فإذا كانت تلك التصفية تطول العقل ، أأتكون إذ ذاك هى قصدية تذهب إلى اعتبار الثقافة تعالياً ينبغي وقفه وإعدامه؟

ويبدو لنا الوجه الآخر للقضية
 'درامياً' . حين نواجه - بالضرورة -
 مستويات التقى وقد نحتت مجراها
 من نفس ذات السياق، وإنبرت إذ ذاك
 مراكز الهيمنة تنشط أفقياً لتمجيد
 الوصفى ، والتوضيحي، والنقلى ،
 والحكاى، والاجتماعي، والوطنى،
 والتراثى، والنفسى، كجمالية، بل
 وكجليل - مرادف للفن، وللإنسانى.

إنما الفن فى نظر أولئك هو ما
 يقوم على مفعول سائد، ومكون
 جاهز. مفعول يرى الجمال كتاريخ
 وليس كعرفة . ويرى التاريخ كزمن
 وليس كحركة . ويرى الزمن هو ذاك
 المخزون فى مجال المارواش، وليس ذاك
 الذى تحتسبه فعالية العقل البشرى
 حين الإنخراط فى المبدع.
 إذ ذاك، كيف كان يمكننا أن نمسك
 فكرة "الوطن". وفكرة "الحرية" وفكرة
 "النضال" من فحوى تمثال محمود
 مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) "نهضة مصر" -
 دون أن ينخر فيه العوار ، ويهرم فيه
 الجمال السائد . ويتماهى مع القبح .
 كيف كان يمكننا أن نتقبل لوحة محمد
 ناجى (١٨٨١ - ١٩٥٦) "نهضة مصر"
 لذات بنائها حين نزيح عنها رسالة
 الوحدة الوطنية ووحدة الإثنية
 الدينية بين المسيحية والإسلام ، أو
 تظل لوحة "نهضة مصر لمحمد ناجى"
 محتفظة إذ ذاك بقيمة الخيار
 التصويرى النقلى المطروح فى اللوحة.

نقد العقل الفنى:

إنما يتحتم علينا أن نعيد النظر
 فى قضاء العقل الفنى.
 أن نبدأ بطرفى المركز المتمثل فى
 "الملقى" والمتلقى.
 أن نبدأ بنقد العقل "الملقى" ،
 "العقل المبدع" - وبنقد العقل المتلقى ،
 العقل المستقبل - من حيث نمايز بين
 حصيلة العقل الفاعل لحدث الإبداع عند
 الملقى ، وبين محتوى إدراكية الجميل
 عند المتلقى، من واقع تعدد مستويات
 التلقى.

فذلك العقل الفنى ، والبصرى ،
 والذوقى السائد - "المكون" يتقطب
 أساساً من محتوى المتواليات السلفية
 لمعايير التقبل، على حين يتقطب
 الثانى، أى العقل الفاعل لحدث الإبداع -
 العقل المكون - من محتوى الإمكانية
 المغايرة لحركية ترفض - من حيث
 المبدأ - المسلمات التى هى برهان ما
 سلف.

إنما يبدأ الحل والاحلال حين تتشكل
 البنية المستجدة لمعايير الملقى،
 والمتلقى على السواء.

فالفنان الذى يبدأ عنده حدس
 الإبداع من مبتغى "رسالة" ، يقف على
 الضد من ذاك الذى تتفجر البغية عنده
 من محتوى "فكرة فاعلة".

فلنتأمل ذلك القارق الهام - مرة
 أخرى - بين تمثال "نهضة مصر" ،
 وتمثال "الخماسين" وكلاهما لمحمود
 مختار.

فالأول يستمد اعتباره ليس من
 كونه عملاً تحتياً جميلاً فى الحجر

خطوط "هرمية" - وهى بالفعل كذلك - فإننا نفاجأ بفراغ إجرائى اقتضته وصفية الرسالة بالكثرة مما تقتضيه الضرورة الجمالية ، ومن ثم فهى تشير إلى معدل جمالى متناقص من حيث هو مكرس لفحوى رسالة ، وليس "الفكرة فاعلة" أى فكرة مبدعة "مكونة".

أو ليست إذن "الخماسين" مفعمة بنقاوة تلك الفكرة الفاعلة ، حين نخيل وضعة استبدال بينها وبين تماثل نهضة مصر.

إنه إذن استبدال بين مؤقت يبدأ وينتهى بزمان محدود - فحوى رسالة - بين ييمومة تبدأ من حيث لا ندرك نهاية لزمانها - "فكرة فاعلة".

إنما الحال هو ذاته لو تأملنا لوحة "محمد ناجى" التى تحمل اسم "نهضة مصر" التى أنجزها فى العام ١٩٢٥ أى بعد تمثال نهضة مصر لاختار - بما يقرب من تسع سنوات.

وتبدو لوحة ناجى كفضل فى رواية "ميلودرامية" . وأشية بدالات من تلك القيم القديمة التى لا تمس . إذ تبدو المرأة "المتوجة" المشوقة القوام فى واجهة العمل . متقدمة لقطاعات متوحدة من الشعب المسيحى والمسلم والعالم والفلاح والعامل . فليس هناك من عمارة يعتد بها فى النسيج المساحى . أو الإيقاعى . أو الضوئى ، كما أنه ليس هنالك من تلوين متباين أو متمام مع ذلك الكيان الفضائى الذى ينحو إلى استطالة مبالغ فيها لأبعاد اللوحة . ربما يفرض استيعاب عدد كبير من طبقات الشعب المصرى وهى

الجرانيتى ، بل من كونه شارحاً لحالة "الوطن" مستنهضاً الكبرياء ورافضاً المذلة من المحتل الأجنبى ، بل هو ذهب بعيداً فى أستدراار المشاعر الاجتماعية الجاهزة "المكونة" والمتحفزة فى الذاكرة ، حين أعلت الكتلة النحتية عن "أسد" ذليل مضطجع يمثل المحتل الأجنبى ، وامرأة متوجة ، مشوقة الوقفة ، تمثل الوطن وهى تلقى بيدها مستريحة فوق رأس الأسد.

ثمة هنا ما يدعو الناس - المتلقى خاصة - للإلتفاف حول "رسالة" وللإعجاب بـ "رسالة" وبخاصة حين تكون تلك "الرسالة" نبيلة الفحوى ، بل وحين يكون ذلك التبل معبراً وكاشفاً عن مستوى قدسى وبرهاتى.

وتبدو الكتلة الجرانيتية فى منحوتة مختار مصمته مشغولة بالفائز والبارز ، متضمنة إحالة رياضية مثلثية الحجم غالباً ، تبدأ القمة فيها من رأس المرأة ، وتنتهى عند ذلك السطح الذى يحمل كتلتى العنصرين معا "المرأة والأسد" على سطح جرانيتى مبتر.

والعمل برغم رهافة الحرفة لا يحمل فى أصله النحتى حضورا خصوصيا إلا على قدر ما تقتضيه شحنة "الرسالة" التى لا تكسر "الفن" كلفة اتصال بصرية ، وإنما تكشف "الحكاية" كمحتوى سرد.

وثمة هنا سبان يحسن عرضهما:
الأول: أن التشكيل المعمارى الهرمى فى تمثال نهضة مصر يشكو من علة تقزمه فوق قاعدة عملاقة مزينة.
الثانى: أننا لو تصورنا الكتلة داخل

المناولة عند أبياء الكنيسة - لعبد الهادي الجزار - أو "البرص الزاحف المثبت فوق حائط قديم - لحامد ندا - ، أو القوقعة البحرية الواشية بأسرار "السحر القروي - لسمير رافع - أو الأوضاع المزينة المليودرامية للشخوص البشرية - لحامد عبد الله - في الصورة المرسومة.

ليست تلك نصوص بصرية بقدر ما هي لوحات تعتمد الشعر وتمتحن الوصف الروائي. ثمة ابتزاز هنا كامن "في فضاء محرض مكس لتفجير ملكات الحواس، بينما الحاسة البصرية وحدها غير مرشحة لمقابلة مفردات اللغة السرية لما هو بصرى بالفعل ، أي التماهي البصري البحث فيما هو بصرى بحث. ومن هنا فإن هذه اللغة تكتسب قيمتها التعبيرية من منابع لا تكون الصياغة البصرية فيها سوى تفنيد لمهارات التقنية ، وتدبير لتلك الوساطة التي تكون الصورة فيها ذات طبيعة "أيقونية" جامدة، إذ هي لا تحمل مستويات "فنية" التصوير إلا على قدر قوة المحكى الخاص بلغة الأدب والرواية.

فالرسم هنا يسلب التداعيات المتوقعة المعجمة المتشابهة ، عند مختلف الناظرين إلى العمل، فليس ثمة خصوصية "لتصويرية" الفنان ، ولتجربته الذاتية، كما أنه ليس ثمة خصوصية أيضاً يستطيع أن يتفرد بها متلقى العمل لذات نفسه - بل هو جزء

مصطفة خلف بعضها ، مهوسة بالجد وباإلنتصار.

ويبدو "السياسي"، و"الاجتماعي" ، هنا وقد تجاوزا نطاقهما وأرتديا لباسا ليس من سمتهما ، وصار الحال تحت مسمى الفن مسخا لا يحوز من الفن "فنيته" ومقاميته، إلا على قدر ثباته الأيقوني للتبعية الأيوية.

من تداعى المكون وعن الخصوصية:

إننا لو استرسلنا في تفحص ذلك القضاء الشامل الذي لم يطرح قبلا على محتوى التحليل منذ أول القرن العشرين إلى اليوم ، سوف تفاجئنا تلك الحقيقة متفاوتة بين الدائم والمؤقت في العمل الفني، بين السردى والقيمي، بين الحكائية الأدبية والوصفية الفنية، بين الجمالي والجليل، بين المحاكاة والتفكيك بين الصورة كلفة بصرية ، وبين الدلالة المصكوت عنها في لغة المعتقد، وذلك في أعمال العدد الغالب من الفنانين المصريين وبخاصة أولئك الذين نطلق عليهم "جيل الرواد" ، ثم عند مقدمات الجيلين اللاحقين لهما على الأقل.

فلنتأمل تفاصيل "النص البصري" في أعمال مجموعة الفن المعاصر بين الأعوام ١٩٤٦ حتى ١٩٤٩، وهي متماهية مع نص خطابي مؤول تأويلا مسرحياً. ولنتذكر لوحة الفار الذي يتغذى في الدماغ البشرية، أو أجساد الموتى وهي متراصة على الأرفف مثل خبز

ومتباعدة عن بعضها البعض ، ومتوازية بين بعضها وبعضها ، ولكن دون أن يكون لهذا التمايز ، أو المفارقة أو التوازي شبيه كمي متواتر لحالة الانطباع.

لثانية التي نسوقها هنا فهي لعبد الهادي الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وهي تعمل اسم "السد العالي". فقد أنجزها الجزار قبل وفاته بسنوات قليلة ، وعرضها عام ١٩٦٤ في قاعة اخناتون القديمة بشارع قصر النيل. وهي عمل تصويري يقطب حالة تحول ذات سياق درامي في أسلوب عبد الهادي الجزار . في هذه اللوحة أعطى الجزار ظهره بصورة مفاجئة لتجربته الذاتية التي استلهمت القامض والعمدي، والوعى بالموت، إلى حكاى ، وصفى، انداح إلى النمط.

في لوجته تلك تقع عيوننا على رأس كبير لإنسان يحمل في دماغه هموم "السد العالي" وقد اجتلت الأجهزة ، والأسلاك ، والجبال الجرانيتية وتصادمات الطاقة، وقوة العمل ، مكان تلافيف الدماغ ذاتها ، وأخذت تخرج منها تلك العناصر الميكانيكية التي تسجل الزمن ، والمكان ، والتاريخ لحدث جعله الانشغال الوطني معماً بين الكافة.

ولم يكتف "الجزار" بتكريس شكل الوجه والدماغ بحيث يمكن حسده بالآلات والقطاعات الصديدية ، وإنما أيضاً قام ببناء الكتفين والصدر على هيئة تسمح باحتواء مختلف المعدات

من "تماثل التداعي" المكون أصلاً عند عدد المشاهدين.

ولنتذكر الآن حالاً لو حتى كل من حامد ندا، وعبد الهادي الجزار ، فالأولى قد وضع لها ندا اسم "الديك والوزير والمرأة" ، وهي واحدة ممن تصاويره الشهيرة التي تحشد قوة تعبيرية ذات نسبي معماري متفرد يكشف عن الحياة الخصوصية للرسم ذاته ، إن السطح معتم ، وبارد كالرصاص وقد مسحته سمات اسفلتيه منطفئة اللعة بفعل استخدامه ليبودرة "التلك" المؤهلة للامتصاص . ويبدو السطح كاشفاً عن محتوى احتكاكات تراكمية لجموعات لونية متعاقبة، ولكنها في النهاية تفصح عن تلك "اللونوكرومية" المظلمة التي مشقتها "ندا" في هذه الفترة من أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

* اختار ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وضعه الوزير على جانب اللوحة الأيمن مستنداً فوق الحامل المعدني ذي الأرجل الثلاثية إذ ذاك يرى المشاهد "الديك" وقد تأهب فوق قمة الوزير، تأهباً يليق بفعل الطيران لفرط التحفز الظاهر. ثمة امرأة وقط هارب في مكان أثري من لوحة ندا، غير أن البناء كله يشي بتلك الفردانية الخصوصية لفنان ملهم مثله - "فالماضي هنا يظل يفضي، والماضي هنا يظل يحضر" على ما يقول "هايدجر". وليس بأيدينا سياق يعمم الانطباع بين المشاهدين على أساس من تشابه الاستدعاء الباطني، بل هو يلغى خاصة لكل متلق على حدة ، وعلاقة مفارقة تمثل محتوى التلقى لمستويات متميزة عن بعضها البعض

لقد قال هنرى ماتيس بحق فى كتابه ملحوظات رسام الذى نشر بباريس سنة ١٩٠٨: "لا يمكننى الفصل بين الاحساس الذى اكفنه للحياة وبين طريقتى فى التعبير عنها "إنما: التعبير وفق طراز تفكيرى لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه إنسان أو تلك التى تفضضها حركة عنيفة، بل أن ترتيب صورتى بأجمعه هو تعبيرى". ونحن إذن حين نحاول معاودة قراءة ما جرى لا نريد أن نذهب إلا إلى وهم تعبير الذات، وإلا إلى جوهر الفن الذى هو روح مهمومة فى الخيال البشرى.

إنما الفحص الذى أعنيه هنا، يشير فى الأساس إلى غايتين: الغاية الأولى: الحاجة كما قلنا لنقد العقل "الملقى"، ونقد العقل "الملتقى"، بأن نفاخر فى صميم ذاتنا ونفوس عميقة، ونواجه امتحان وجودنا. الغاية الثانية: الضرورة التى تعتمد منهج الفحص، مادام المفحوص هو ذلك الخسزون "المكون" أى ذلك "السائد" الذى يقطب حالة الملقى والملقى معاً.

إنما زاد الطين بلة، حين مكف قطب على اغتيال ذات نفسه بنفسه، إذ استنحوذ على عناصر الملكات التى أنشأت تميزه. وفردانيته، وأخذ يأكلها قاصداً إعدادها حتى لا تصل إلى الآخر الذى يؤازره، غير مبال بأن ذلك الإعدام هو ذاته نفى لبرهان تميزه وفردانيته. إذ ليس من تميز دون

الميكانيكية، وآلات الرفع والضغط، والأوناش العملاقة التى أخذت فى النهاية النسق المعيارى للجسم الإنساني، وظهور الرسم الخطى الإحتوائى، واللون السماوى المسدل كالستائر الشفافة - أثيراً فى الدرجة الضوئية وفى الإيقاع، كاشفاً بوضوح عن محتوى ذلك المدفون داخل الدماغ والوجه والكفتين والصدر من معدات السد العالى - وعن ذلك العزم الشائع المتسيد، المتمثل فى ارتفاع الرأس إلى أعلى، وفى انقباض الفك على ذقن حادة مشفرة بالتصميم.

إنما نحن كمتلقين، نجد أنفسنا جميعاً فى مواجهة عمومية، تصويرية، منشطرة، ومتساوية فى قسمتها بين المشاهدين. ذلك أن الصورة هنا لا تجسد المشهد التصويرى، وإنما هو ذلك الإعجاب "الاستعماري" الذى يكثف استرجاعاً تماثلياً، ومنمطاً للذاكرة الجمعية.

فعلاقتنا - نحن كمتلقين - بالعمل ليست سوى "ذوقية" مشاعة بين جميع المشاهدين تفتقد الخصوصية الضامنة لبرهان العمل، مثل تنقصها خصوصية صاحب العمل، وتبدو اللوحة هنا وقد استلهمت جل قيمتها من سرديتها التى تعرض وتكشف هموم وإرادة وطن، فليس من وجود للصورة ما لم يكن السد العالى هو زهورها، ورمزها الذى يكثف فحوى المكانة، وغلو التقدير.

مخلفاً وراءه "المتلقي" الذى زاد اغترابه من النفس إلى الاجتماعي، ومن المكاني إلى الزماني، ومن الحسى إلى الفكرى، حتى احتشدت الذات بالمكبوت دون إفصاح ، وتضاعفت مسافات الوعى بينها، - الملقى والمتلقى -، واستبدل إذ ذاك فضاء العقل بخواء العقل حتى الصدام الحتمى.

وفى الأربعينيات، وبعدها، - كان قطبا المركز - الملقى والمتلقى - قد أعطيا ظهريهما لبعضهما البعض ، وبدأ كل منهما اغتراباً من ذات صفته ، فإذا بالفنان الذى هو "الملقى" يعكف على فضاء نازع فى النفس "الغريبة"، بينما مع محتوى العقيدة التى هى درعه، ونجاته.

آنئذ ، بدأ النضر، والتحرر ، فى ذات كل منهما بغية تطهير الأراضى، وآنئذ أيضاً، بدأ قطبا المركز فى إعلان نفى كل منهما للآخر وقد برزت المصلحة فوق المعرفة ، والمنفعة فوق العقل ، والخواء فوق الفكر ، والسوق فوق الفن.

إنما صار "التراث" صنمياً، دون فحص، وقد رفقه أصحابه من عقيدة الوطن، حتى الربوبية، إلى أن استحال مشيمة مشيئة تعصى على التحليل لقداسة فيها ، وتعال . من ذلك الباب المبتهل الصوفى تم اسناد آليات "المصلحة" و"المنفعة" و"الخواء" و"السوق"، من بين براهين علة المعلن بالتراث باعتبارها هوية لا مدوحة عنها للوجود، ولعننى العالم.

برهان عن وجوديته ، وليس من فردانية دون شهادة على رسمتها الثقافية ، والمعرفية.

آنئذ نشب حشد المصادمات ، وتكرست مهام المبدع - بدلاً عن حدث الإبداع - إلى ابتداع وسائل الاستيلاء والاستحواذ دون مسوغ . استحواذ على غير مسند من تسيج أو سياق فى الزمن أو التاريخ أو الثقافة أو الفن والأخلاق .، إذ صار لكل واحد من هؤلاء وأولئك لا ييوح عما فيه لرفيقه، ذاك المضمهر الذى هو فى حقيقته مبتلى الجماعة فى اتحادها الشائى، حين يلمس أحد من هنا أو هناك حدود مراده الدفين، وفضاء غرضه المضمهر.

المكون والمكون (1) "الملقى والمتلقى":

** لقد ظل المكون السائد مستقراً ، غير حافل بتغيرات العالم ، بسبب تلك القوى الطاردة الغلابة، التى وجدت مصالحها مع أنوية مفرقة حتى الاغتراب، مرتدية أقنعة "الهوية" تارة والأصيل لقدمه "تارة أخرى. لقد كان ذلك رفضاً لمستوى ، ولحتوى الآخر ، مادام هو من شرائح الأغيار، مثلما ظل ذلك - بنفس القدر - قبولاً للذة المكون داخل النفس تحت منظومة الكودات التراثية للأصيل.

وعلى حين بقى هذا على حاله ، محتفظاً بآليات مستوى المتلقى الوفى، فإن الغنان الذى هو الملقى، قد أخذ يتقلب عبر تجربة العالم اعتباراً من النصف الثانى من الثلاثينيات ،

للتصديق على برهان ما ينتجونه من فن ، يقال له فن "الهوية".

المكون والمكون (ب) "من الخصوصية وعن الهوية":

حين نعود مرة أخرى لفحص الفن ، مجتازين تلك المسافة المفارقة بين الهوية كقاعدة مؤسسية، وغيبية تاريخية، وبين فكر هذه الهوية كفاعلية زمنية متواترة لحضور الحاضر، تقف في مواجهتنا لوحات "مقهى فى أسوان" - ١٩٣٣. ورقصة "الدلوكة" السودانية - ١٩٣٧، اللتان أنجزهما راغب عياد (١٩٨٢ - ١٩٨٢) - مفجرا بهما تلك الدلالات العفوية التي ظلت مجهدة ، ومبتسرة لفكر الهوية، مثلما هي منتجة للخصوصية، والفردية فى حركة الفن المصرى.

لقد فتح "راغب عياد" الباب على علاته لحركة نهضوية تعتمد تفرد صاحبها. ثمة فى لوحته "عياد" انفلات متدافع، ومواجهة درامية لحركة وتيار "جورج حنين" فى الثلاثينيات ، أنتد كانت الحركة الفنية المصرية تقف على أعقاب انبعاث ملتبس ومتحفز لملء فراغ فن" ما بعد المستشرقين.

وتبدو لوحات "راغب عياد" الزيتيان بمثابة الفاتحة الأولى لدستور مؤسسى يشكل أولى التوجهات الانقلابية التى أخذت على عاتقها "نقد" العقل الفنى بفرض تحريره من محتوى السائد، إلى محتوى الفعل. وسوف نرى ذلك حالاً فى محتوى الرسوم والتصاوير التى قدمتها جماعة الفن المعاصر فى

فهل هو سياق للبعض قبل أن يغرب الزمن، وللبعض الآخر قبل أن يضيع فى زحام السياق.

وهل شراسة الزمن تلك، هى ازدياد طامح لجفاف الطالبين فى مقابل نقطة لا تروى ظمأ الظامى إلى الماء، أم أن الستار سوف يسدل لا محالة عما قريب ، فلمن شاء أن يلود بشيء قليلوذ به فى فضاء تلك الخلسة الجهمية. إذ ذاك تستخدم التيارات والمدارس والأساليب، والأجيال ، والاتجاهات والمكانة، والتراجعات ، والتنازلات المؤدبة والتفريقية، وابتزاز عداوات بعض المتصحفين فى النقد الفنى، وسلطة الاتصال ، والتحرير، والنشر والدرجات، العلمية ، والتجمعات، والهيكل المفتعلة والدس، والتكتيكات الانتخابية كلها جميعا فى جمعية السباق المحمومة.

إن ابتعاث الكرامة صار حرفة لتلوين المعجز ، وتغطية النكوس.

وجدنا من يقول إن الواقعية هى المصرية ، وأن الفن الحديث هو نموذج الغرب بل إن ذلك الفن الحديث هو تغريب من لا هوية له.

ونسى هؤلاء وأولئك أن الدرس وما يدرس فى مواقع الاختصاص من بلادى ليس سوى النموذج الصافى لقريحة العقل الغربى. وبأن الحوار ليس فى آليات العقل الغربى ، وإنما هو فى تأويلنا الخادع لحقيقة ما تفعل، هو فى تأويلنا لخامة الهوية، ونسيجها، المتمثلة فى تهيد العقل وتسميده

القيمة كإعلان عن الجليل الباطنى المتمثل فى عقل الصورة التى تستقطب من المنايع المغايرة. كانت تجربة "عياد" - فى نظرنا - هى بداية للذهاب إلى أبعد مما هو شخصى فى النتاج الفنى ، وتمهيد المخيلة لمحاولة نفى الانوية بالاعتماد على الطاقة الشاملة التى تفيض فى قوة الفنان الباطنة.

إن الصورة الإيمائية عند عياد لم تكن سوى فاتحة لتبرير اللاوعى فى الممارسة الأدائية على قماشة الرسم ، وبالتالي تحت تلك الروافد التى ربما كانت مبررا لتفجير المساحة المرسومة ليس فقط عند جماعة الفن المعاصر ، وإنما وأيضاً ، وذلك هم المهم ، عند هؤلاء كامل ، ورمسيس يونان ، اللذين اتخذوا لتجربتهما مقعداً مناقصاً فيما بعد لجماعة الفن المعاصر.

كان هكذا كرسي "مقهى فى أسوان". وكان هكذا الرجال الجالسون فى مقهى عياد وهم يتدثرون بالوهم ، وبالزمن الجسد ، وكانت هذا المقاعد "الفانجوخية" ذات الصبغة الفجة الجسورة للألوان والبقع الشعبية ، فى هذه المرأة البلدية التى تعلن عن الصنى فى ثنيات جسدها ، منطوية على تلك الوضعة التى تفند حزنها التاريخي ، وتنفوخ بالخيال ، وتقرحات أخشاب الجميز المصرية.

كانت تلك المفردات الأبجدية هى السنعير الموهل للإفلات من "المستشرقين" ، - وما بعد المستشرقين -

منتصف الأربعينيات بزعامه رائدهم "حسن يوسف أمين".

إن الكرسي الخشبي المحمل بالتاريخ العاطفى ، والإنسانى فى "مقهى أسوان" ليس كرسيّاً عادياً ، بل رقائقي متراتبة لتاريخ وزمن يشكلان من ذلك المقعد ملامح يمكن أن نعددها بشرية . وإن جلسة المرأة فوق الكرسي وقد بدأ جسدها غليظاً ، وتقاطيع وجهها ويديها فظة كممثل أيدى عمال البناء اليومية فى الحوارى الشعبية ، إنما هى اختصار للمسافة الواقعة بين طرفى التلقى - إنما نحن أمام امرأة بلدية ، مفجوعة الحظ ، قوية الشكيمة ، من مثل أولئك اللاتى امتلأت بهن رسوم نداء ، والجزار ، ومسموده ، ورافع فى الأربعينيات التالية ، بل وفيما بعد فى رسوم حامد عبد الله ، وعبد الرسول ، وتحية حليم ، ويوسف سيده وسعد الخادم ، ومنير كنعان - ثم بعض ممثلى الجيل الثالث كعمر النجدي وصالح رضا والرشيدي والغول والدواخلى.

إن عددا من أولئك التالين لحدث "عياد" - قد جلبوا فى أعمالهم الفنية خلاصة جاهزة مرسلة لتجربة عياد. ألا وهى القراءة البصرية للصورة الفنية من أعلى إلى أسفل والعكس بدلا من اليسار إلى اليمين ، ثم تماهى محور الارتكاز التقليدي وتبديله ليتوافق مع غاية البناء الرأسى ، وتلاشى البعدية ورفض النسبة القاعدية الذهبية للإنسان الفيتروفي ، وإحلال جمالية مخالفة ، متكسرة ، وطقسية ، تعتمد

الكمون اليسري. بل إلى تدبير الطاعة المتناحرة لمشيئة الغيب.

أشراسة المواجهة تلك، هي جانب من بين حرب السوق وبين الفنانين؟ أم هي حرب صغيرة تستهدف غلق أسواق، وفتح أسواق، وفضح أسواق، وهل "حدث" الإبداع صار مرشحاً، وحرماً بالدفن بين المواجهات الصامتة ، أم هي حرب ضد سرية التعاقدات المنفردة بين أطراف دون أطراف في لعبة التجارة بالفن، أم هي حرب يسعها الحفاظ على المكانة الغريبة أو الإنحياز لمبغى التائق في مجتمع التلقى.

ليس من محال إذن، مدامت المواجهة قد قامت بين الكبار والكبار، والكبار والصغار، والصغار والصغار، ومن يقف بينهم ممن يجهد طاقته إجهاداً لطحن الأصغر، وطعن الأكبر. فلا التيارات الفنية، ولا الأساليب، ولا المدارس ولا الاتجاهات هي جميعاً من بين سعيير تلك النار الموقدة - بل هي مواجهة لذاتها. جهاد متشظ يبغى الاحتفاظ لأطول زمن ممكن باقتناعات الشارع، ورجعيته، ونكوصه عن الوجود، وعن العالم، فما دام الشارع هو ذاك الذي يملك آليات التسمويل والضغط، وما دام هذا الشارع هو الذي يحوز طاقة القوى التي تعد مشروعه، وما دامت وسائل الاتصال، ونظم البث المعلوماتي خاضعة لابتزاز عاطفي متزامن مع التأييد - إذن فالطرق متقاطعة، والأهداف متناقضة،

- غير أن أولئك الذين جلبوها في صورهم الفنية، أخذوا "التجربة" ولم يأخذوا "الأبجدية" - بذلك صار العمل مسخاً شأنها يكرس فحوى التجربة الجاهزة، ويعدها للاجترار ولتملق العامة تحت عباءة الهوية - التي هي ليست بالضرورة "خصوصية".

أولئك لا يفرقون بين الهوية وفكرها.

لا يفرقون بين الطابع الأيديولوجي المتمثل في الهوية كصنمية، وبين استقصاء الوجود والبحث في المفردات والإبجديات المكونة باعتبارها مادة الفكر التي تصنع هاجس الوجود، ومن ثم تأتي إلى ذلك المعنى المفارق بين "الخصوصية" كهوية، وبين الهوية كخصوصية، فالأولى هي التي تؤكد الذات الصانعة، تلك الذات التاريخية التي هي تتابع لعصور متلاحقة على ما يقول "هايدجر" بل أن الماضي هو ذلك الذي يظل يفضى، وأن الحاضر هو ذلك الذي لا يزال يحضر، فليس إذن من ماضٍ دون حاضر، وليس من حاضر دون ماضٍ، بل هما معا تسيج الخلية المكونة لفعل العقل.

وأما الثانية، فهي لا تقدم سوى محتوى مقيدة تستبيح ذاتها في القضاء الثيوقراطي أي في ذلك القضاء المعوق للمعرفة، ومن حيث هي كذلك فهي لا تبغى البحث في آليات تلك المعرفة، بقدر ما تسعى إلى تأكيد "الألمة" لذاتها، والدفاع عن الهوية لغاية في تبرير العجز ولهدف في لذة

ثقافية، وبين الطقس البشرى للزعم
العقيدى بين المفتوح والمفلوق
والممنوع، والسائد.
فماذا يكون إذن.

صدام بين ثقافات. نقيض متفجر
بين معدلات متسارعة، متزايدة،
للمعلومات ، وبين معدلات متباطئة،
متناقضة لمادة الفكر.

أو ليس هو الصدام أخيراً بين
المتافيزيقي، والعقلي، بين الغيبي،
والواقعي، بين المكون، والمكون بين
هوية مكبلة، وخصوصية تفردت
وتجاوزت التكبليل ، بين الجامد غير
المفكر به وبين العقل الحى وتخطيه
للمقدس.

إنما هى أيضاً مواجهة يحشدنا
الصتمى، بين الانتكاس والتقدم،
ونقيض غير متوازن بسبب معوقات
فى التاريخ وفى الثقافة، بين الرجعية
الثوراتية، والتخوير المستقطب، مثلما
هى بين الهيمنة الغفيرة لمحتويات
الجهل، تلك التى تستلهم عنوانها من
سلطان الغالبية الغيبة - وبين الأقلية
الناهضة المهمومة بالبحث عن مؤيديها
وأنصارها فى خضم الوطن.

والأغراض دقيقة فى بطن الذات لا
تبوح بمراميتها إلا عندما تجثم على
أقدام الضحية المرشحة للذبح.
ما العمل إذن؟

أتكون تلك شراسة فى الزمن.
أم هى "أثوماتية" الخيال المريض.

دعنا إذن، فى ذلك المجال الغامض
الذى اخترناه لننقد العقل التشكيلى
المصري، أن نذهب فى تصنيف، وتحليل
ما يجرى إلى ما هو أبعد. دعنا ننمى
فى العمق الرأسى، ونبحث فى طبقات
المعرفة. ما دام أن الحال الذى يجرى
ليس صراع أجيال ، وليس شراسة زمن
، وليس تمولات شرائع، وليس اختلالاً
تراجيعياً لمنظومة الشارع وليس معدلاً
متناقضاً للمتوحد، وللوجودى ، وليس
سباقاً يتطاحن فيه الجميع على الفوز،
برقعة فى التاريخ ورقعة فى الماضي،
ورقعة فى الحاضر، ورقعة فى
المستقبل.

فماذا يكون الحال إذن.

أىكون الحال مواجهة محتومة بين
معايير فى بناء نطاق المعرفة بين ذلك
المكون من مختلف رواقد العقل،
والمكون من العقل الفاعل، بين الأحاد،
والثنائيات، والتعددية الصانعة لمقامية .

علم الجمال العام كأسلوب للحياة

أليكساندريه زيبوف
ترجمة: د. أشرف الصباغ

الروس "ميريچكوفسكى": «إن تشيخوف قوسى لأبعد المدود، ولكنه ليس عالميا. وهو عصرى جداً بدرجة عالية، ولكنه ليس خالداً بالمعنى التاريخى». وفى إحدى محاضرات «سيرجى بولجاكوف» نجد مقولة مناقضة تماماً:

«إن نماذج تشيخوف لا تمتلك فقط السمات والمعانى الإقليمية والقومية، ولكنها تملك أيضاً السمات والمعانى الإنسانية العامة التى لا ترتبط فى أى حال من الأحوال، وفى كل شئ، بظروف الزمان والمكان. ويعتبر كتاب بولجاكوف «تشيخوف كمفكر» من أهم الكتب لمثيرة للجدل والاهتمام لما فيه

إن تناقض الآراء المبدئية فى تقييم العقيدة الفنية لتشيخوف صار من الممكن اكتشافه فى الأعمال النقدية لمعاصريه، وخصوصاً فى مقالاتهم التى تتيح لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تحويه من جدل حاد، وقصور فى الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنطلقات التجريدية. وبالتالى فسود فهم خصوصية البناء الفنى لتشيخوفى الفريد والشمولى (فى وحدته العضوية غير القابلة للتقويض والتجزئ) كان سبباً فى ظهور مثل تلك المقولة التى أطلقها أحد كبار النقاد

الشعب بعده عن نخبة المهووبين والمفكرين، ومسدون توارىخ للناس المملين الكتيبين، وللصراعات عديمة الجدوى، وكاتب لا يملك هدفا عظيما، وليست لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفون على الجانب الآخر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مدحوا تشيخوف وعظموه لأسلوبه في طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة في طباع ومصائر الناس البسطاء، ولربطه النعام الكلى بالفاس التفصيلي والدقيق، ولدقته التفصيلية في رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مدحوه وعظموه على صيدليته-عالمه- التشيخوفية المدهشة التي لا تعرف كيف بناها وأسسها، والتي يختلط فيها البعيد بالقرب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير في وحدة كلية غير مجزأة. فالنص التشيخوفي يقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث إلمامه بالخصائص الواقعية، وكثيرا ما تم تفسير ذلك بأنه بقدر ما هو نتيجة لخصائص أسلوب الكاتب، بقدر ما هو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيخوفية من حيث تشعب النص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتناهي للزمن الفني. إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقي المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (في حالة تشيخوف يعتبر هذا المنهج غير زواشي على الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المسرحية (القوانين الإنشائية للبنية الفنية) هي التي تعطي لها العالمية والعمومية

بالدرجة الأولى من حداثة في المنهج استمدت نقدا حادا من الناقد نيفيدومسكي الذي اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل سخافة وعبثا. وقال إن تشيخوف لم يكن أبدا مفكرا في أي شيء. وقبل أن تبدأ هذه المناقشة الحادة بزمان طويل، كتب جوركي لتشيخوف: «إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمالكم تفعل ذلك». والمثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة بكون تشيخوف مفكرا أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرسة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسي على إيجاد حل تقليدي - مناسب لهذه الإشكالية، مؤشرا لبداية ظاهرة جديدة في الثقافة الأدبية الروسية في بداية هذا القرن. وكان اللفظ الرئيسي في هذه الظاهرة هو صعوبة تعريف خصائص الكاتب العبقري الذي يغيب صوته عن عمله ويكون ذايبا في أصوات أبطاله (تغيب حدود الفرد الشخصي عندما يكون الكاتب حاضرا في عمله الإبداعي وفي نفس الوقت يكون صوته الخاص غائبا وذايبا تماما في أصوات أبطاله). الغريب في الأمر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة يجمعون على رأي واحد، ومعهم نقاد مجلة "الأسطورة" وجيل الرمزيين الكبار، وهو أن تشيخوف مغنى الجبهة والخاملين وأشبه المثقفين من الطبقة الوسطى، وكاتب تصويري بعيد عن

والمعاني الفلسفية.

وباختصار فمصادر التناقض الموجودة فى المقالات النقدية حول تقييم أعمال تشيخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامى:

أولاً: يمكن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدى فى حدود منظومة الشخصيات. ومع أن هذا يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل من أهميته بالنسبة لبناء النص المسرحى. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصوص المسرحية لتشيخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعنى بالفعل أن هناك قواعد ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفى. وعلى هذا المستوى المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات يمكن رصد لحظتين:

الأولى، مرتبطة بالخصوصية - النموذجية - الاجتماعية، والثانية مرتبطة بمستوى الخلاف - الصراع - الاجتماعى.

ومن المعروف أن تشيخوف قد أعطى رأيه بصراحة فى الأكليشيات القصصية المصوبة (طبق الأصل)، والتي رأى فيها قبل كل شئ نزعة فكرية لا تمت بأى صلة إلى قضايا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشيخوف إلى بليشيف فى ٤ أكتوبر ١٨٨٨م: «إن الهزل والغباء والاستبداد يسيطر ليس فقط فى بيوت التجار وفى السجون، إننى أرى كل هذا فى العلم والأدب، وفى

أوساط الشباب... ولذلك لا أحمل أى حزن خاص، أو أى شغل لا بهرجال الشرطة أو الجزارين، ولا بالعلماء والكتاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكين والبطاقات ما هى إلا محض وهم وخرافة. إلا أننا لو تناولنا معالجات النصوص المسرحية التشيخوفية، سواء على المستوى النقدى أو المسرحى (الإخراجى)، فسوف نرى الدور المهم والواضح الذى تلعبه بالتحديد الخصوصية الاجتماعية فى حل الصراعات. بل وكيف أثرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصرى تشيخوف وتلاميذهم فى رؤيتهم لها: فأتى قيمة، مثلاً، نراها فى انتماء "أيفانوف" إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو فى حالة "رانيفسكايا" و"جاف" كاصحاب أملاك، و"لوباخين" كراسمالى. إن البحث والتنقيب الدائمين للبطل الإيجابى عند تشيخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذى يخصص له مكاناً فعالاً بين أبطاله. ولذلك فعند تشيخوف لا تنفصل إطلاقاً الخصوصية الفردية - الشخصية - عن الملامح والصفات الإنسانية العامة. والبطل التشيخوفى يسمو على عصره عند ربط الشرطية - السلوكيات - العامة، لبطل الدراما الرمزية، بالملامح الواضحة للقناع الطبيعى الذى يلبسه. وأن التموذج الاجتماعى بدرجة أو بأخرى يعطى تأثيراً عكسياً على حل الصراعات بين الشخصيات، فالخصائص الاجتماعية

إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعي بطوليا كان أو رومانتيكيا. ومن وجهة نظر معاصري تشيخوف من نوى النظرة المحدودة أن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأزمات الحياتية الخاصة بالزمن الذي كتبت فيه، وبالمجتمع الذي كتبت عنه، وأن خصائص الشخصيات والمواقف تبدو جميعها كالكشفيات وتنبئية جاهزة وذات مستوى أقل من المتوسط (وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشيخوف باعتباره كاتباً لأعمال درامية من حياة السذج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصرين من نوى النظرة الأكثر تبصراً وفطنة كانوا يرون في أبطاله، وفي مواقف حياتهم ووجودهم شيئاً ما عابداً، ولكنه في نفس الوقت خارق للعادة، ومميز جداً لحياة المثقفين الروس في نهاية القرن التاسع عشر.

ثانياً: أما تشيخوف نفسه فقد ركز كل اهتمامه على المشاكل والقضايا النهائية- الجوهرية في الحياة: نهاية الوجود الإنساني، ونسبية المعرفة والمساءلة في العلاقات العاطفية. وهذا في الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثنائي للصراع عنده. وهو صراع روى بالدرجة الأولى يتضمن في داخله مجموعة من المعارضات والتناقضات، علاوة على أنه لا يؤدي في أي حال من الأحوال إلى أي من تلك التناقضات الروحية عند الكلاسيكيين أو الرومانسيين (والحديث يدور هنا حول التناقضات الروحية التي أصبحت بشكل تاريخي أساسية مثل

تختلف بمحض الصدفة عند تشيخوف: وهذه الملامح- الخصائص- فقط تخص.. زانيفسكايا، وبدرجة بسيطة "لوباخين". أي الملامح التي قد أصطلح على أنها تتطابق مع طبيقتهم أو شريحتهم الاجتماعية. وتشيخوف يضع كل حدث محدد في موضع متفرد له خصوصيته، وهذا الموقف يعطيه إمكانية للنظر بشكل مختلف إلى منظومة الشخصيات مما يتطلب منا إعادة النظر لتكوين الشخصيات في مسرحيات تشيخوف. فمن ناحية نرى المسرحية تتحدث عن العلاقات داخل مجموعة الأفراد المعلقين في عالمهم الصغير. ومن ناحية أخرى فهذه الدراما تعرض أمامنا قطاعاً ميكروسكوبياً كاملاً للحياة الروسية بجميع طبقاتها وشرائعها، بل وتجمع قصص وخطوط من حياة مؤلفي "الزيمستفو" (المجلس المحلي المنتخب في الريف الروسي قبل الثورة): موظفون وأطباء ومدراء وخدم وفلاحون وبروفيسورات وممثلون وملوك، وكل ذلك في مخطوطة تاريخ للنصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إن البطل عند تشيخوف يظهر من خلال منشور زجاجي يحلل جميع تفاصيل تيار حياته- صيرورته- في تشابه مع الآخرين، وعبر التعرف والاكتشاف، وعلى أساس الضرورة، وتكرار أشكال وطقوس الحياة المعيشية العامة. وكل لحظة من لحظات الحياة العادية المملة- في تفرداها واختلافها عن اللحظات الأخرى- تكشف لنا عن عالمه، وتتيح إمكانية واضحة للنظر

أيضا. فالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بآطر وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو الجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل-العالم (الاجتماعي الفلسفي) في وعينا يصوغ الكاتب في أن واحد نموذج البطل ونموذج العالم: ومن هنا تصبح قضايا بناء العالم غير منفصلة على الإطلاق عن قضايا الوعي والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفي نفس الوقت كلي مجسم. وبالتالي فمن غير الممكن أن يجسد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملا في النص، أو يقدم في الملاحظات والترنود. ولكن من خلال التفاصيل السريعة، ومن بعض الكلمات المتساقطة من أفواه الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صور داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكن طبيعية خالية وأخرى من صنع الإنسان تعيش في حين واحد بجانب البعض، مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية "ماليتسكوف" في "الخال قانيا" حيث مرض التيفوس... وفي بيوت الفلاحين ينام الناس جنباً إلى جنب مع الوساخات والانتان وسط الدخان. والعجول جنباً إلى جنب مع المرضى على الأرض.. تتجاوز جميعا مع ضياعات الاغنياء القديمة الموجودة عند تورجنيف. وفي النص التشخوفي أيضاً تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش

الواجب- العاطفة عند الكلاسيكيين، والطم- الواقع عند الرومانسيين). إن الفكرة الأساسية عند تشخوف هي التناقض الواضح بين مجموع التصورات الإنسانية عن الحياة، بل وحتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منهج تشخوف مرتبطاً بمذهب العيب في القرن العشرين. فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتي العادي والمألوف كموقف استثنائي طارئ، وتبدو لديه الأحداث في سيرها غير القابل للعودة إلى الوراء واضحة وعانية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القسوة مثل: قتل وانتهيار البدايات الإبداعية- المواهب- أمام قهر الواقع المؤلم، وبشكل عام في البحث عن مخرج من المواقف المعقدة يؤدي بالبطل التشخوفي إلى الاصطدام بالأسئلة والقضايا النهائية- الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقة الأبطال به والتي تبدو كبحث عن مواقفهم في الحياة وفي هذا العالم، وكمحاولات للاتصال والتواصل مع القوانين الإلهية المنظمة للكون، كلها في مجملها تكون جوهر النص المسرحي التشخوفي.

وعليه فالمستوى الثاني للمصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة- خليط- من التناقضات بين الناس على الأرضية- الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما- هذا المستوى- يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه في جميع صورته المختلفة، وفي كليته ووحدته

الموظفون. والطرق المتشعبة كالاشعة في جميع الاتجاهات حيث القطارات تنطلق إلى موسكو وباريس وباركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضاً. إن تشيخوف يوسع باستمرار حدود الأحداث الجارية في الحيز المنزلى بالضيقة أو القرية، وفي نفس الوقت في الفراغ الكوني كله، وليس من المصادفة في "الخال فانيا" ظهور رسوم المركز والقضاء الإداري، أو ظهور خريطة أفريقيا غير الضرورية.

إن كل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلقهم وتوتراتهم وآرائهم. والبطل والعالم عند تشيخوف وحدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتضح ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهما مجزأين منفصلين (أي يمتلك كل منهما خصائص موضوعية مستقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا التي تشغل الأبطال، ونرى بحثهم الروحي يتجه نحو أسرار الكون، لتصبح بداية الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأي من المحاولات لتصوير تشيخوف ملحد أو على العكس مثاليا مؤمناً، والتي غالباً ما تقوم على أساس ثنى ذراع ما يقال على السنة أبطاله، ماهي إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضية بالتحديد تعتبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة لفناني العصور والمراحل الزمنية الفاصلة: عصور التحولات، وتغير الخرائط

ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمية وتحديدًا من ملاحظات المؤلف. فمثلاً: موسكو، وشارع "بسمانيا" القديم، والثكنات الحمراء، و"حانة تيستوفسكي"، والجامعة، كلها تعنى أشياء في غاية الأهمية بالنسبة لأبطال "الشقيقات الثلاث"، بل وأهم من مدينتهم الريفيه التي حملهم مصيرهم إليها.

إن المكان في نصوص تشيخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعا «مغلقة-مفتوحة».

فمن ناحية يبدو الأبطال التشيخوفيين كما لو كانوا مرتبطين-مشدودين- بقوة إلى المكان الذي يعيشون فيه (مثل "سورين" الحبوس في الضيعة كما لو كان في سجن، والذي يحلم بالحياة في المدينة. وكذلك "تريبليف" الذي يعيش في مجاهل الأرياف، و"الخال فانيا" و"سونيا" نراهما في الواقع سجينين في عملهما من أجل إمالة البيروقريسيور "سريبرياكوف". وأيضاً "تشرق «الشقيقات الثلاث» شوقاً في مدينتهن الشمالية الكثيبة (كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان باستمرار، ويفتح. ولا سيما في تلك اللحظات المصيرية في حياة الأبطال). ونرى وجوها جديدة، وأبطالاً يروحون ويجيئون، يسافرون ويمودون. والتصوص مليئة بالشخصيات العرضية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة العابرون، الموسيقيون المتجولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران،

إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصاً هؤلاء الأبطال الذين يحملهم رسالة البحث الدائم عن «الحقيقة المطلقة» و«جوهر الإله الحقيقي» و«الحياة الجديدة السعيدة»، ثم يتركهم في وحدة وعزلة في بحثهم التراچيدى.

الغريب في الأمر أن اهتمامات تشيخوف الفلسفية في مجملها متعددة ومختلفة ومتناقضة. ومن الفلاسفة الذين أثروا على وعى وتصورات تشيخوف: هيغل وكانط وشوبنهاور ومارك إبريل، ويمكن ذكر ليف تولستوى، إلا أنه ولا واحدة من هذه الفلسفات (بشكل كامل ومنظم) يمكن أن تكون مسئولة بشكل تام عن التصورات التشيخوفية حول العالم، لأنه رفض الأخذ بشكل كامل بواحدة منها لقناعته أنها غير كاملة، ومن ثم فقد اعترض على موضوعات محددة في هذه الفلسفات، وأظهر عدم رغبته عنها. أما ما أثار اهتمامه بالدرجة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعكاسات في مؤلفاته، فهو ديالكتيك هيغل، والبتضاد- المعارضة- عند كانط، والإيمان بالتقدم وخصوصية مذهب اللاأدوية للمذهب الإيجابى (الوضعى) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرة التاملية الخاصة عند شوبنهاور التى وهبته القدرة على محاولة الابتعاد عن المعاناة الشديدة للعالم، و «رواقية» مارك إبريل، وعلم الأخلاق عند تولستوى، إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادها في النظرة

الدينية للعالم، وعمليات الضياع، والبحث في الديانات واعتناقها. وهى بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضاياها على وجه الخصوص: عندما كان ذلك الصبى الصغير الذى تفتح وعيه على الجوانب القروية المضئنة وفي نفس الوقت تربي على التقاليد القاسية للدين المسيحى، وعندما كان ذلك الشاب الذى رفض كل إيمانات الصبا وصار طالباً ملحداً في معهد الطب، وعندما أصبح ذلك الكاتب الذى يحاول تعبيد الطرق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وعندما صار فى النهاية ذلك المريض بالسل الرئوى الشاعر دائماً بقدوم الموت فى كل لحظة. وقليل ما تلقى رسائل ويوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعب ربط أفكار الإنسان «عندما يفقد ثقته وإيمانه» بالمعنى الدينى- من إجراء الصيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المشفقين المتدينين «بمقولات حول أنه سيأتى زمن ما» تدرك فيه الإنسانية جوهر وحقيقة الإله الحقيقى، كما تدرك أن أربعة هى حاصل ضرب اثنين فى اثنين». وبشكل أكثر وضوحاً يحدد تشيخوف موقفه فى إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة بين «وجود الإله وعدم وجوده». وكثيراً ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشيخوفية فى العديد من مؤلفاته (أى ذلك الإنسان السائر فى الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الفضاء غير المحدودة تمت السماء الخالية، فى اتجاه خط الأفق البعيد). بل

مسرحيته أو أوهامه وخيالاته الكونية الكئيبة، و"استروف"- فى مسرحية الخال فانيا- و"فيرشيني"- فى مسرحية الشقيقات الثلاث- يتحدثان عن المستقبل الجميل، و"ماشيا"- فى النورس- تعظ عن أهمية وضرة الإيمان، و"سونيا"- فى الخال فانيا- تحلم بملكه السماء.. وهكذا: إن الحياة كلها معاناة وألم.. وببساطة فالشباب قد أهدر دماء، وكل شئ يدفع الأبطال بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويجبرهم على البحث عن السلى والتعليل بالتفكير فى المستقبل والخلود.

لم يكن مجال الأفكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هى التى ثبتت الأنظار على الأبطال التشيخوفيين، ولكننا نراهم وقد قُدموا لنا فى علاقات معقدة بالمجتمع، وبالوسط الإنسانى المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجتمع وحول المستقبل تماس وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتظهر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المدة منذ تشيخوف، فى المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هى الوسيلة بين الناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة ليست هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل فى مجملها- فقط فى حدود دنيا- من طريق البوضوح الشفافى للنوصف والتصوير الذى يتميز به الكاتب. ولن نجد منذ تشيخوف إنسانا غير عادى (هناك كل شئ ما عدا ذلك.. فمثلا الدكتور

التشيخوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائمين للحياة، وتركيزها على إدارك الإنسان للعالم، وفى نفس الوقت بنظرة متيقظة وأعية للتناقض العدائى بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعموما فالصورة المعقدة للعالم عند تشيخوف تتبلور أساسا من مجموعة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التحقق، ومن المثل العليا المستحيلة، حقيقة كانت أو خادعة. وتشيخوف لا يختار الطريق الحقيقى والوحيد مثل تولستوى، ولكنه يدعو القارئ من طريق الطائر الملق (من هنا ندرك الوجود الدائم لنموذج الطائر التشيخوفى فى جميع أعماله تقريبا) لكى يلقى نظرة على دهاليز التيه الغامضة المبهمة التى يسلكها الناس فى بحثهم عن الحقيقة. فمَنظر الحقل الواسع إلى ما لا نهاية يولد لدى القارئ انطبعا باحتوائه كليا على الحياة، وإحساسا بإدارك الحقيقة، وشعورا واضحا بوجود الكاتب معه فى البحث. إن معظم أبطال تشيخوف المسرحيين يحاولون بمعاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان.. فى الفن والجمال، والحلم بالعمل الحر الشريف، وزرع الأشجار، وهذا كله من أجل إقامة علاقة عضوية حميمة بين الذات والعالم.

فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهدف النهائى ويصبح مغزى الحياة مفهوما لهم.. "تريبليف"- فى مسرحية النورس- يكتب

المستخدمة كثيرا، مفهومها البدائي بمقتضى الدراما التشخيصية، لأن الأبطال في الحقيقة يعيشون ذلك الجوهر الواحد غير المادي، وتلك الأفكار والأحاسيس المشتركة التي تعطي كلا منهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم.

كفنا أن نطاق التصادمات والتناقضات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقي والجمالي يُقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعي وحركته المبهمة يتمخضاتها الواضحة تتفاعل جميعا وتتحد في شكل أشبه بالطوفان الخفي لتتسكب في النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشكل بانوراما الحياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعي المحيط تظهر بوضوح في «بستان الكرز» الذي جاء عند تشيخوف رمزا للجمال الرقيق والخالد بالمعنى الفلسفي، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينا تدميره، وهذا «أمر حاسم» كما قالت رانيسكايا، لأنه ملك للجميع والطبيعة ولروسيا كلها، وفي الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملكه أحد بعينه وإنما تتساوى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العميقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف «خمدت وانطفأت تلك الحياة بعد أن كانت تحيط بهذه الأجيال. وبمرور الزمن تصبح الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأوضح. عندئذ فمن

أستروف- الموظف في المركز - ليس غفريتا، ويليها أندرييفنا» المخلصة لزوجها، ليست سندريللا). كما إننا لن نجد إطلاقا تلك الصورة المأخوذة عن شعر الرعاة الزاهي، والتي للأسف يقومون بحشرها في نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشيخوفيين أمام العديد من القضايا المعقدة، مثل الإيمان بالله، وبالعلاقات والظواهر الغامضة، وبإشكالية خلق العالم، وفي نفس تلك اللحظة نجدها تعد وتجهز لأكثر المسائل غموضا وإبهاما بالنسبة للإنسان- وهو الموت. ولقد جاءت في إحدى رسائله عبارة نلصقها دائما تحرم حول مقولات أبطاله: «إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهي في نفس الوقت تخدعنا ببراعة مثل مربية الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكي ينام». وهنا بالتحديد تظهر ملامح الفلسفة الطبيعية عند تشيخوف، لتبين مدى عجز التركيبة الذهنية في علاقاتها بالقوانين الواضحة- الغامضة لهارمونية الروح الإنسانية المرفهة في حركتها. فمفهوم المعاناة والعذابات الذاتية للأبطال يقابل بمجموعة من نماذج وظواهر طبيعية «معرفة» تتحول إلى نماذج وظواهر أخرى «عارفة»، حيث العلاقة بالطبيعة هنا تصل لهم حالة من حالات التنويم المغناطيسي وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير وسلطة الطبيعة على هذه الشخصيات ضخما لا يحد الحدود. ولقد فقدت كلمة «الجو»

الثلوج.. البلج الشمالى - القطبى..
العالم يقف وحيدا على ظهر السفينة..
الهدوء التام.. سكون الليل وجلاله..
وهناك على خلفية ذلك البلج القطبى
الشمالى يلمح طيف امرأته الحبيبة
أتيا.. (تجدر الإشارة هنا إلى أن
ستانسلافسكى قد ذكر قصة مشابهة لما
روته كنيبر، حيث كتب «كان يحلم
بكتابة مسرحية جديدة ذات اتجاه
جديد تماما بالنسبة له. وبالفعل فقد
بدأ موضوع المسرحية المزمعة وكانها
ليس موضوعا تشيخوفيا. ولتحكموا
أنتم، فثمة صديقان، شابان يحبان
امراة واحدة. ويخلق الحب المشترك
والغيرة علاقات معقدة متشابكة.
وتنتهى المسألة برحيلهما كليهما فى
بعثة إلى القطب الشمالى. وتُصور
ديكورات الفصل الأخير سفينة ضخمة،
اطبقت عليها الثلوج. وفى نهاية
المسرحية يرى الصديقان شبحا أبيض
ينزل على الثلوج. ويبدو أن ذلك ظل
أرواح المرأة الحبيبة التى قضت
نحبها بعيدا، على أرض وطنهما» -
المترجم).

إن الميول الدرامية والانطباعات
التصويرية (المدرسة الانطباعية)
يجب أن يكون لها منظومة ملامح
وصفات عامة. ولكن تشيخوف يعطى
للقارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات
بين العناصر غير المتجانسة لى
تصبح الرؤية الكلية لتيار التفاصيل
الفنية فى كليتها، وإلا تقتصر الرؤية
على واحدة من التفاصيل أو الأفكار،
وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية
لتلك الأفكار والتفاصيل التى تلتها

الطبيعى ظهور الرؤى والأطياف.. فما
هى رانيسكايا تقول «على اليمين،
عند المنعطف المؤدى إلى التعريشة،
انحنى شجيرة بيضاء تشبه امرأة»
متصورة أنها أمها تأتى مقبلة على
طريق البستان أو الصديقة. ونرى
حضور مظاهر الطبيعية فى وعى
واستيعاب الأبطال وسلوكياتهم،
وتأثيرها على رؤيتهم للملامح السرية
الغامضة للكون. ففى «النورس» نرى
تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية
كما لو كانا يحدثان تغييرات فى
السلوكيات والحالات النفسية للأبطال..
فى مساء خريفى ملبد نسمع أحدا ما
يبكى فى المسرح القديم: أما ريج
تصفر وأمواج تهدر، وإما نينا تنشج،
أو أن روحا كونية تتعذب.

وما هذا الصوت المتكسر لوتر فى
«بستان الكرز»؟ فى الواقع يمكن أن
يكون دلوا قد سقط فى البئر. لا أحد
يعرف جوابا. وفجأة يتبدل كل شئ،
ويحدث انقلاب حاد فى أمزجة الأبطال.
ولقد حدث شئ فى غاية الأهمية
بخصوص إحدى الأفكار الدرامية
لتشيخوف فى سنواته الأخيرة، وقد
كتبت عنه زوجته «كنيبر تشيخوفا»
فى مذكراتها: «فى العام الأخير من
حياة انطون بافلوفيتش ظهرت لديه
فكرة لكتابة مسرحية. لم تكن هذه
الفكرة بعد واضحة، ولكنه قال لى أن
بطل المسرحية عالم يحب امرأة. وهى
إما لا تحبه أو تخونه. وبالتالي فهذا
العالم يسافر إلى القطب الشمالى.
وفى الفصل الثالث بدت له الصورة
هكذا.. سفينة واقفة وقد اطمبقت عليها

فى وعى جميع معاصرة إن لم يكن فى وعيهم جميعا، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة الباهتة والمعتمة بتشخوف كما لو أنه لم يكن عنده مشاهد مشمس أو مقمرة، ومن ناحية ثانية فشروق الشمس وطلوع القمر عند تشخوف قد فجرا نفس المصطلحات عند الرمزيين والرومانسيين. والقضية هنا تكمن فى عدم الفصل بين صور الضوء عند تشخوف وغيره من أتباع المذاهب المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يضفر تشخوف لإضاءة فى نسج النص. ومن أهم الأمثلة على ذلك مشهد الليلة القمرية فى "النورس"، حيث تم تصوير قرص القمر الحقيقي الذى يطل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجودا فى- إطار- مرآة المسرح الصيفى المكشوف. فالقمر حقيقى ومسرحى فى آن واحد، وفقط يمكن للمتفرج أن يربط فى وعيه شعرية المساء الصيفى الهائى والكتابة الكونية لمسرحية ترييليف فى وحدتهما الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشخوف هنا كما لو كان يلقي على كاهل ترييليف مسؤولية تعدد المعانى الغامضة والبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر فى «بستان الكرز»:

تروفيموف: أنا أشعر باقتراب السعادة يا أنيا، هنا أنذا أراها.
أنيا: (مستغرقة فى التفكير) طلع القمر.
(يسمع عزف يبيخودوف على

بدورها هذه المنظومة. ومفهوم «الدراما الانطباعية» فى عمومها يتغير ويتبدل بالنسبة للأعمال التشخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب ومبدأ الوصف التشخوفى أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكى حول تنوع الأسلوب التشخوفى معروفة جيدا: «... لا أمل يضع الشاب العاشق تحت قدمى حبيبته النورس الأبيض الرائع المقتول. هذا رمز حياتى رائع. أو الظهور الملل لمدرس النثر الذى راح يضايق زوجته بجملة واحدة واحدة فقط أخذ يربدها طوال النص حتى استنفذ صبرها: لنذهب إلى المنزل... الطفل يبكى. هذه واقعية. وبعد ذلك، فجأة، وبدون توقع مشهد قبيح لمشاجرة بذيئة للألم- الملاح مع المثالى- أبناها. وهذه تقريبا انطباعية. وقبل النهاية: مساء خريفى... قرع حبات المطر على زجاج النافذة... هدوء تام... لعب الورق... ومن بعيد فالس شوبان الحزين... بعدها انخرس... ثم طلق نارى... وانتهت الحياة. أما هذه فهي انطباعية. إلا أن تشخوف لم يستخدم المباني والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأسلوب الواحد يمكن أن يستخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتى يتحدثون عنها فى الانطباعية التشخوفية، هى قابلية- إمكانية- تغير الإضاءة التى تلعب دورا متميزا فى البناء النموذجى للعمل الفنى. وهذه الانطباعية الضوئية كمصطلح قد تجذر

تشبه صورة «الليل المقمر على الدنكير» للفنان كوثينجي غير الانطباعي.

كما نلاحظ أن الألوان البيضاء في المسرحيات التشيخوفية شحيحة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبدا بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم في أعماله. ومن أمثال ذلك مسرحية «النورس» - فستان نينا الأبيض، والنورس الأبيض، مسرحية «الشقيقات الثلاث» - فستان إيرينا الأبيض، ولون الطيور والشرع. مسرحية «بستان الكرز» - البستان لونه أبيض، وأجنحة الملائكة التي تمرس البستان ناصعة البياض. وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية «النورس»، فمع وجود الطيور القواطع والحديقة نجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكونية في سواد الليل الذي يخفى الشيطان الأسود الذي لا نرى منه سوى اللون القرمزي لعينيه. كما نرى فستان «إيرينا» و«نينا» الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ «ماشاشامرايفا» و«ماشاكولييجينا».

تعتبر المفاهيم - الصفات مثل «الجو» و«الخالة النفسية» - التي أدخلها معاصرو تشيخوف أفضل ما يمكن أن يعكس الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبدو من

الجيثار، نفس اللون المزين. يطلع القمر. فاريا تبحث عن أنيا قرب أشجار الصور وتنادي «أنيا، أين أنت؟»

تروفيوموف: نعم، طلع القمر. (صمت)

ها هي السعادة، ها هي تسيير، تقترب أكثر فأكثر، إنني أسمع خطواتها. فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم، فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟

توجد بالطبع علاقة، وفي نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المضي في «الشقيقات الثلاث»، ثم الشانتي المظلم، وبعد ذلك الثالث المضاء بهالة حمراء لحريق، وفي النهاية يأتي الضوء اليومي الهادي الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا أن رمزية الضوء مهما كان لها من معاني فهي لا تملك عند تشيخوف طابعا رمزيا بشكل واضح.

ولا شك أن الصور الملونة في المسرحيات التشيخوفية أقل تنوعا على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الانطباعيين. فهو يصف الليل المقمر في قسرة «تريجورينسكوى» حيث «تلعب رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظل دولا ب الطاحونة». وهذه صورة تقتصر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهي ربما

الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام ١٩١٤م في مقالاته عن رسائل تشيخوف بأنه «قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيخوف كان يوجد الإحساس العالي جداً بتمائل (Symmetria) الكلمات والأفكار.. إلخ وهذه الملاحظة من الدقة بحيث تصف بالضبط المبدأ الإيقاعي لبناء النص المسرحي التشيخوفى.

قال توجد تفصيلاً واحدة، أو نموذجاً واحداً، أو حتى فكرة واحدة لاتتجاوب مع صداها فى النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقاً حتى فى المواقف المتشابهة أو المتناقضة، أو على مستوى المقام الموسيقى عالياً كان أو منخفضاً. ويكلمات أخرى فكل نموذج وفكرة وتفصيلاً لها صداها ومعناها فى المكان الموجودة فيه بالذات، وفى حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعنى السابق إطلاقاً، وإنما تشكل نسجاً إيقاعياً مرهفاً. والمسألة هنا هى إيجاد العلاقة بين كل هذه المتشابهات والمتناقضات والمتماثلات. فنموذج واحد عند تشيخوف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازى فى "النورس"، مثلاً، يصنع من النورس ومن تربيليف المنتحر البطلين الرئيسيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعنى فقط مصير نينا، أو انتحار كونستانتين، وليس فقط وصفاً عاطفياً. ولكن هنا أيضاً ما يمكن أن يعبر عن مفهوم، كل هذا:

الطيران- الحياة، قسوة الحياة- المطلق النازى، غموض الحياة- الموت.

الوهلة الأولى أن هذين المفهومين- الصفتين يتحدتان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفى بالنسبة للقارئ أو المتفرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبى نفسه، ومع ذلك فـ "اللامحدود" و"اللامدرك" غير الخاضعين للتفسير المنطقي الخاص «بالحالة النفسية» يشكلان المفزى- المفهوم الفنى للنص المسرحي التشيخوفى. وهذا ما يجعل من تشيخوف أعظم الكتاب الدراميين غموضاً فى هذا القرن.

بهذا الشكل يعتبر النص المسرحي التشيخوفى كتلة مدوانية فى تأثيرها على المتفرج المهتم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة وحتى الرائحة (رائحة الكبريت)، «رائحة شجرة اليمام»، يبدو لسوليوى- فى الشقيقات الثلاث- أن يديه لهما «رائحة الجثة» وهو يرش عليهما العطر، و «رائحة النباتات العطرية» وكل ذلك له هنا معانى بالغة الأهمية فى ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد من الباحثين إلى أن النص التشيخوفى يمثل وحدة الفنون بمنعماته وتعدد طبقاته المركبة بعناية فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكدوا حقيقة أن النصوص المسرحية التشيخوفية قد بنيت بالفعل على أساس قوانين الأعمال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا يتفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعى للدراما (البزليفونية)، ولوحة ألوانها

و"تشيبوتيكيين" فجأة جواباً لـ"أولجا":
أولجا: يا إلهي! استيقظت اليوم
ورأيت الربيع، فتحررت الفرحة في
قلبي، وتقت بشدة للعودة إلى مسقط
رأسي.

تشيبوتيكيين: لن يكون
توزينباخ؛ بالطبع هراء.

هنا نرى مستويين دراميين-
شعري فلسفي وحياتي- في وحدة
واحدة لا تتجزأ. وهما لا يتجاوبان
فقط مع بعضهما البعض وإنما يتقاطعان
ويتقابل كل منهما مع الآخر. بل
وأحياناً يستحيل وضع حدود فاصلة
بينهما. وعلى سبيل المثال فديالوج
"نينا" و"تريبيلف" يمتلك إيقاعه
الشعري، وسره المتوارى بين تلك
السطور المطوية، وفي نفس الوقت لا
يتماشى مع إيقاع الديالوجات السابقة
عليه أو اللاحقة له. وبالتالي فالممثل
الذي لا يمتلك خصوصية في التعامل
مع فن تلحين الكلام وتلويحاته
الإيقاعية والصوتية وموسيقية الجمل،
فلن يتمكن أبداً من امتلاك القدرة
الجمالية للتأثير، لأن فهم الحدث كله في
حالة كهذه يمكن أن يعتمد على
التصور الصوتي للعرض المسرحي،
ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد
على المخرج نيميروفيتش- داتشينكو،
أثناء عمله للتصور الثاني لمسرحية
«الشقيقات الثلاث»، البحث عن مقام
موسيقي من أجل نطق كلمات النص.
وعلى هضوة نفس هذه المفاهيم
والتصورات طرح المخرج تاتيروف
تصوراً موسيقياً لمسرحية "النورس".

أما موسكو في «الشقيقات الثلاث»
فهى النموذج- العالم الذى يخلط
ويعمزج «حياة أخرى جميلة»- الحاجة
للحب والسعادة، والتعطش للتفهم.
وحيث فى عملية التكرار- هنا- تظهر
الفكرة الحقيقية لهذا النص. وقد كتب
أندريه بيلي أنه فى الدراما
التشيقوفية «يقترّب القدر ببطء
وهدوء من الضعفاء»- وهذا صحيح
ولكنه مع ذلك تعبير مفرط فى
الغموض. لأن تشيقوف يعطى للأبطال
إمكانية سماع صوت خطوات القدر.
ففى النورس أعطى تلك الإمكانية
حيث نبأ بالنهاية عن طريق النورس
المقتول والمحاولة الأولى لانتحار
تريبيلف.

من المعروف أن عرض الظاهرة
الواحدة من جوانبها المختلفة، أى من
وجهات نظر وزاويها مختلفة يعتبر
أحد أهم مبادئ الرؤية الشاملة للعالم.
وأبطال تشيقوف بمثابة الآلات
الموسيقية التى تعزف موضوعاً واحداً
بمقامات وإيقاعات مختلفة تصحبها
تلوينات جرسية متنوعة.

فى هذا المجال تكتسب عملية التكرار
للمقام والجرس الإيقاعى أهمية خاصة
عندما يبدأ المتفرج فى إدراك عملية
التكرار هذه والفصل بين عناصرها
المختلفة، وفهم المغزى منها. وفى هذه
الحالة يصبح التعارض الموسيقى إحدى
الوسائل الفنية الهامة، حيث يأخذ
أحياناً شكلاً تعديداً.

ففى «الشقيقات الثلاث» تأتى
الردود الصدفية لـ"توزينباخ"

مرثية تماما، التي تعطى إمكانية للمتفرج كي يوجه سؤالاً: ماذا حدث؟ ولكنها لا تترك وقتاً للإجابة. وأحياناً يصبح الصمت نفسه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعاني والصور، أى يأخذ شكلاً فلسفياً متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن الخمس وقفات- سككات- فى مسرحية ترييليف (التي كتبها ترييليف بطل النورس)، أو الوقفة مسموعة الصوت والتي انتهت بـ «صوت بعيد أت بالضبط من السماء. صوت الوتر المتكسر، المتلاشى، المزين». وتوتر الصوت مع تناوب المشاهد الهادئة والعالية هي الأداة الفعالة للتأثير على المتفرج. وعلى سبيل المثال: الفصل الرابع من «بستان الكرز» الذى يتميز بالإيقاع العنيف (حيث أن الـ «٢٠-٢٠» دقيقة التي أعطاها المؤلف للمحدث كله فى هذا الفصل هي كل الفترة اللازمة لكي يلحق الإبطال بالقطار) يبدو وكأنه قد بنى كاملاً من الاستعدادات المسرعة، والأحداث المجددة، والدموع المتأخرة، والعتاب الذى لم يتم، والوداع السريع، ثم ينتهى هذا الفصل بمشهد هادئ لـ «فيرس» وفى النهاية «يغم الهدوء والصمت، حيث يسمع فقط صوت الغاس البعيد وهو يدق على الشجرة فى الحديقة». أما المثال الآخر فهو نهاية مسرحية «النورس»، والذى قال عنه تشيخوف بنفسه «بدايتها كانت شديدة- عالية-، ولكنها انتهت بهدوء خلافاً لجميع القواعد الدرامية فى الفن».

كما يعلن لنا أيضاً كيف تؤثر

إن النوات الموسيقية لمسرحيات تشيخوف تتضمن مختلف أصوات الآلات الموسيقية، والمقطوعات الإيقاعية منها الرخيم ومنها المفرد الصادر، وكذلك تتضمن إشارات ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل جميعها على إشاعة حالة نفسية معينة: الفالس السوداء فى أداء «ترييليف»، آلات الجيتار بمحمد «فيدوتيك» و«رودى»، عزف «فافل»، بيانو «توزينباخ»، قيثارة «أندريه»، موسيقى عازف الكمان المتجول، المارش العسكرى، أغنية «بيخوفوف» الحزينة، وحتى الأوركسترا اليهودى فى الفصل الثالث من مسرحية «بستان الكرز»- كل هذا يتداخل ويتحد ويمتزج ليصبح فى النهاية بانوراما موسيقية. كما أن «الصمت»- السككة- تلعب كما ذكرنا دوراً له خصوصيته فى النوات الموسيقية الإيقاعية. وتشيخوف يستخدم تعبيرية السككة ببراعة شديدة، لأنها- كقاعدة- تأتى فى لحظة الذروة عند تغير الحالة النفسية، ومع ذلك فهي ليست مبنية عنده دائماً على قواعد علم النفس، فلماذا، فى النورس مثلاً، هذا كل شئ بعد أن حكى «شامرايف» نكتة تافهة عن «سيلفيا» المغنية ومنشد الجمع الكنسى؟

أى لماذا جاءت السككة؟ إن «نورون» يشرح ذلك بقوله:

نورون: خلق ملاك وثام.

إن السككات التشيخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعزى جميع التيارات الخفية فى النص وتصبح

والطابع، والوسط المحيط العام، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى الصيغ والمعادلات الضخمة والعامية التي نجد فيها حلولاً مسبقة لأي فرضية أو إشكالية، وحيث تخرج هذه الطول خارج الأقواس لتخرب في قيمة متغيرة بالمعنى الرياضى العلمى. أى أن الطول التشيخوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولاً نهائية، ولكنها تمتد على استقامتها ماسة جميع المتغيرات من حولها لتعطى حلولاً جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. ويعتبر اختراق سمك المادة- النسيج الإنسانى - والفصوص فى تفاصيلها إلى أبعد الحدود صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصرى تشيخوف صوره متعجلاً فى التخلّى عن "ما هو إنسانى". ولكنه فى الصيغة التى تصف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخاص إلى العام، كانت الكلمة الرئيسية والمهمة بالنسبة له هى "الطريق"، والبطل عنده هو جرح وحدة الصراع للواقع والحقائق التاريخية- الزمنية، والقدرات التى لم تتحقق، إلا أن كل ما تضيقه وتفترقه الحياة فى أقطاب واتجاهات متباعدة متفرقة نرى تشيخوف يعيده ويوحده فى وحدة- كلية- جمالية. وهنا يمكن تشبيه التركيب المعقدة والمتعددة الطبقات والمستويات للمنظور الفنى عند تشيخوف بالبناء الذى يحوى خليطاً مبرقشاً من النماذج والأفكار والمفاهيم المختلفة وغير المتجانسة التى ترفض الإشارة أو النبرة التحيزية.

المشاهد الهادئة على المتفرج: لأنه لم ينع هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقط، ولكن عملية الانتحار نفسها تتحايل علينا لتصل إلى تلك المرحلة التى يأتى بعدها الهدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التباينات أو الظلال الديناميكية لـ "التيارات الخفية" فى النص، وإيقاع تغير الحالة النفسية لا يتوافقان- لا يتزمانان- عند تشيخوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فإما أن يسبقها هذه النقاط، أو يتأخر عنها بشكل ملموس.

أن الوصول إلى الوحدة الكلية الجمالية فى مسرح تشيخوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسى محور ارتكاز النص الذى يجذب المتفرج- القارئ)، ولكن يقوم على أسس التشغيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم.

والمخرج العام الوحيد لدى تشيخوف فى هذه الحالة النفسية التى تتفاعل- ولا تنفعل- فيها الشخصية مع المتفرج فى وقت واحد. وأهم سمات هذه الحالة العاطفية- النفسية- عند الأبطال التشيخوفيين، هى السعادة والمعاناة فى آن واحد (المزج ضرورى جداً عنده، ومن المحتمل وجود سقطات ولكنها فقط تكون فى نسبة أى منهما). والنغمة العاطفية الخالصة فى الدراما التشيخوفية نادرة الحدوث تماماً، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجالاً لمشاعر الأسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوغرافياً الروح،

theticism)

التشخيص في العام أسلوبه الخاص
من أجل حياة الإنسان والفن.

هامش

من أجل صياغة هذه المقالة تم
استخدام مؤلفات كل من رينيه
ماجريتا وجورج كيريكو.

وفي النهاية، عن طريق تركيب
وتوحيد النزعات الجمالية والملاحم
المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا
العصر، وخصوصاً النزعتين الطبيعية
والرمزية، ووصل العوالم الفنية
المتباعدة - مستحيلة الاتصال - عن
طريق العلاقات البوليفونية
باستمراريتها وتواصلها الحيوي وتنوع
ألوانها، يقدم لنا علم الجمال (pan- aes-

استدراك

ننوه إلى أن «مختارات من الشعر السوفيتي الحديث» التي كانت مادة «الديوان الصغير» في العدد
الماضي، هي من ترجمات مختلفة لترجمين عديدين اقتطفناها من مصادر متنوعة.



السلطانة شجر الدر

بين التاريخ والسيرة الشعبية

دراسة في القراءة الشعبية للتاريخ

د. قاسم عبده قاسم

إلى العلم، أن التاريخ ارتبط بالأدب على نحو مثير وجذاب، فالقراءة الأسطورية للتاريخ جنحت إلى الصياغة الإبداعية الخيالية لكي ترفع النقص في ذاكرة الأجيال، كما أن التراث التاريخي الباكر امتزج بالأدب في تراب شعوب الأرض كلها، فما كتبه «ثوكيديدس» في التاريخ الإغريقي، تاريخاً، قريب إلى درجة مذهلة مما كتبه «أرستوتيليس» في فن المسرح حول موضوع واحد هو الحرب البلوونيزية. وهو نموذج على امتزاج الأدب بالتاريخ، أو هو دليل على أن التاريخ كان يعد قرواً من قروء الأدب. وقد أوصى «شيشرون» - الخطيب الروماني الشهير - بأن يتسلح الخطيب بالمعرفة التاريخية دليل على التفوق استخدام الأمثلة التاريخية دليل على التفوق

الدراسة التي تقدمها في الصفحات التالية تحاول طرح عدد من الأسئلة حول العلاقة بين السيرة الشعبية والتاريخ، ولا تزعم أنها تضع حلولاً أو تقدم إجابات عن هذه الأسئلة. وعلى الرغم من أنني حاولت في دراسات سابقة حول العلاقة بين الأدب والتاريخ، أو بين التاريخ والموروث الشعبي، أن أجد إجابات الشافية عن بعض الأسئلة المعيرة، فإن محاولاتي أدت بي إلى مزيد من الحيرة ولم أستطع أن أجد الإجابة المسكّنة. فالعلاقة بين الأدب، بكافة أجناسه وأشكاله، والتاريخ، علاقة تداخل عضوي وتفاعل متبادل من ناحية، وهي علاقة قديمة ومتجددة في آن من ناحية أخرى.

واللافت للنظر في رحلة التاريخ من الأسطورة

والأدب الشعبي في محاولة قراء التجربة الإنسانية، وإن اختلف المنظور، فإن الدراسات التاريخية الحديثة ظلت فترة طويلة تخصص الموروثات الشعبية وتترفع عن الاعتماد عليها بسبب غطرسة المؤرخين الذين وقعوا تحت تأثير «المدرسة الألمانية» التي قادها «ليوبولد فون رانكه» وأتباعه المجردون من القدرة على الخيال والتصور، والذين تصوّروا أن «الوثيقة» - وحدها هي عماد البحث والدراسة التاريخية.

ومع أن التاريخ بدأ مرتبطا بالموروث الشعبي، لاسيما الشفاهي منه على وجه الخصوص، فقد كان لابد له من أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» لكي يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالموروثات الشعبية لكي يفهم الإنسان ويفهم الإنسان حقيقة ذاته. وإذا كنا نقول إن التاريخ إحدى وسائل الإنسان لمعرفة ذاته، فإن الموروث الشعبي وسيلة أخرى من الوسائل التي يعاود بها الإنسان تحقيق هذا الهدف، وإذا كانت بداية المعرفة التاريخية قد ارتبطت بالموروث الشعبي قديما، فإن رحلة المعرفة التاريخية - عبر التاريخ - جعلتها تعود وتؤكد ارتباطها بالموروث الشعبي من جديد. وانتقل الفكر التاريخي في رحلة طويلة من الأسطورة إلى العلم التاريخي. ولم تكن الشعوب راضية بنسبة تاريخها إلى حفنة من الحكام الأفراد فسجلت رؤيتها لتاريخها في كافة أشكال الموروثات الشعبية. وحملت هذه الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل والأساني والتطلعات التي كانت تحرك الجماعة الإنسانية عبر الزمان. وهكذا كانت تلك الموروثات الشعبية بمثابة قراءة شعبية موازية للقراءة التي قام بها التاريخ لرحلة الجماعة في الكون عبر الزمان. فالمأثورات الشعبية لا تحمل كل الحقيقة التاريخية، وإنما تحمل رؤية الشعب

البلاغي. وفي تلك العصور لم يكن التاريخ يدرس مستقلا، وإنما باعتباره من لوازم الامتياز الأدبي والقدرة الخطابية.

كذلك فإن التراث الثقافي للحضارة العربية والإسلامية ربط بين الأدب والتاريخ في نسج واحد مدھش، إذ يجد القارئ في كتب التاريخ العربي الإسلامي الكثير من الأدب، كما يطالع في كتب الأدب كثيرا من التاريخ. ولا يمكن أن نجد تلك الصياغات الجافة للحوادث التاريخية في أي من كتب المؤرخين المسلمين. وعلى الرغم من أن التاريخ كان علما مستقلا في التراث العربي الإسلامي، بحيث ظهرت مؤلفات في تاريخ التاريخ أو في فلسفة التاريخ ومناهج البحث فيه، فإن علاقة التاريخ بالأدب كانت علاقة جدلية تشهد عليها المؤلفات على جانبي الحدود بين الأدب والتاريخ.

وإذا انتقلنا من الأدب، بمعناه الواسع الشامل، إلى الأدب الشعبي الذي أفرزته العقلية الشعبية الجماعية، وجدنا أنفسنا أمام علاقة أكثر قوة وأشد ارتباطا. ففي مجال التاريخ وفي مجال المأثورات الشعبية أيضا، حاول الإنسان أن يعبر عن ذاته وأن يسجل تفاصيل رحلته في الكون، وهي رحلة ما تزال مستمرة حتى الآن في رحاب الزمان. وعلى الرغم من أن التاريخ في محاولة لقراءة التجربة الإنسانية من منظور استردادي يتقصى الحقيقة ويسعى وراءها بحثا عن إجابة للسؤال الذي يبدأ بكلمة «لماذا»، وعلى الرغم من أن الموروث الشعبي، أيضا، محاولة لقراءة التجربة الإنسانية في الكون من منظور نفسي تعويضي يحاول أن يبرز دور صناع التاريخ الحقيقيين بعد أن سرقه المؤرخون الرسميون والإعلاميون العاملون في خدمة الحكام، ونسبوه لأولئك الحكام، على الرغم من اتفاق التاريخ

ولما هي نوع من «التاريخ الوجداني» التلقائي الذي يصور «المسكوت عنه» في المصادر التاريخية التقليدية.

ومن هنا تبرز أهمية السيرة الشعبية، باعتبارها أكثر أنماط الموروثات الشعبية «تاريخية»، إذ أنها أقرب ما تكون إلى رؤية شعبية وجدانية للتاريخ وأحداثه وأبطاله. والراوى في السيرة الشعبية يخاطب الجمهور المتلقى بما يحب أن يسمع وفي مصطلحات يفهمها. وقد تختار السيرة «شخصا تاريخيا» وتعيد صياغته في إطار شعبي يتناسب «القراءة» الشعبية للتاريخ، وهي قراءة تلبى حاجات الناس وتفسر التاريخ لصالحهم. ولأن معرفة التاريخ ضرورة اجتماعية/ ثقافية لأيّة جماعة إنسانية، فإن الشعوب تتناقل تاريخها عبر الأجيال بشكل تلقائي بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. ولأن الشعوب تجد في التاريخ سندا لوجودها الآن ودعما لهويتها وتحقق لذاتها، فإنها تحرص على قراءته بما يحقق هذه الأهداف. ومن ثم فإن القراءة الشعبية للتاريخ لا تحفل أبدا بالتفاصيل الجزئية وغالبا ما تكون هذه القراءة مثقلة بالخيال الذي يكشف عن ماهية القراءة الشعبية للتاريخ، وهي قراءة وجدانية تعويضية لصالح الجماعة التي تصير على إثبات دورها في صياغة تاريخها.

والسيرة الشعبية التي تجسد هذا النمط من القراءة الشعبية للتاريخ في صورتها، هي «سيرة الظاهر بيبرس». والنظر في صفحات هذه السيرة يدرك بسرعة أن البطل الحقيقي في أحداثها ووقائعها هو الشعب المصري الذي ترمز له الشخصيات الشعبية المحيطة بالظاهر بيبرس، بل إن الشخصيات الشعبية هي التي تتولى رعاية بيبرس، وتقوده إلى كرسى العرش وتحميه من

لتاريخه، كما توضح لنا أنماط المثل العليا والقيم وشكل النظام الأخلاقي الذي حكم حركة هذا المجتمع أو ذاك في الزمان والمكان.

والفرق الجوهرى بين التسجيل «التاريخي» للتاريخ، والتسجيل «الشعبي» للتاريخ، هو أن النمط الأول يُقصد به أن يكون تاريخيا، أى أن القصد منه أن يصل إلى الأجيال التالية بالشكل الذى تمت به كتابته (ونحن نقصد هنا ما سجله المؤرخون فى كتبهم أو ما سجلته الوثائق العامة والخاصة ذات الصبغة التاريخية، ولا نقصد الدراسة التاريخية بمعناها الأكاديمي الحديث). أما التسجيل «الشعبي» للتاريخ، فهو فى حقيقة أمره «قراءة» للتاريخ من وجهة نظر صناعه الحقيقيين من ناحية، وصالح الجماعة من ناحية أخرى. وهذه «القراءة» التى تدخل ضمن الموروثات الشعبية تعبّر تلقائى عن الناس فى حياتهم ومعهم. وهى أيضا تعبّر عن آرائهم ورؤاهم لأحداث تاريخهم. وربما يحسن بنا أن نشير إلى أن أفضل مصادر التاريخ هى تلك التى لم يقصد بها أن تكون تاريخيا. والموروثات الشعبية تقدم الرؤية الجماعية للحقيقة التاريخية لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخي تتجاوز التفاصيل وتقفز فوق الجزئيات التى يهتم بها المؤرخون الأفراد، ولا تأبه لملاقات الزمان والمكان، ولما تهتم برسم صورة كلية تحمل كافة الرموز الاجتماعية والثقافية، كما أنها تحرص على بلورة موقفها التاريخي إزاء الأحداث والأشخاص والظواهر التاريخية. وهذا كله هو ما نظن أنه وعى الجماعة بذاتها وإدراكها لعلاقة هذه الذات بالكون والآخر. وفى طيات الصورة الكلية الشعبية للحدث التاريخي وأحداثها الخيالية نجد كثيرا من المضامين التاريخية التى لم يقصد من أبدعها أن تكون تاريخا تقرأه الأجيال القادمة،

غمرة النضال ضد الفرنج. ومن هنا بدأ دورها التاريخي في القيادة السياسية والعسكرية، ثم تولت الحكم بعد مصرع توران شاه بن الصالح أيوب على مدى ثمانين يوما، ثم خلعت نفسها استجابة للرفض الشعبي والرسمي من جانب الخليفة العباسي. وعندما حاولت الاستمرار في الحكم من خلف ستار زوجها عز الدين أيبك التركماني اصطدم طموحها بطموحه ولقي الاثنان مصرعهما على نحو مأساوي مروّع اهتم التاريخ بتفاصيله وأهملته السيرة الشعبية تماما.

هذه باختصار قصة «شجر الدر» في التاريخ (راجع التفاصيل في نص الصورة التاريخية)، أما السيرة الشعبية لأنها تقدم لنا «شجر الدر» (لاحظ تغير صياغة الاسم) في إطار فني ذي أبعاد ثقافية/ اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تهتم بالحقائق التاريخية المجردة. والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسي الذي تسميه «شعبان المقتدر بالله»، وتحكى أن هذا الخليفة لم يكن يتجنب بنات وسأل الله تعالى أن يرزقه بنت فاستجاب لدعائه وورقه ابنة جميلة أسماها «فاطمة»، ثم أطلق عليه كنية «شجرة الدر». ومن المثير أن الراوي يشير إلى الروايات التي تقول إنها جارية في أصلها ولكنه لا يلبث أن ينفي هذه الروايات مؤكدا أنها ابنة الخليفة. وهكذا تأبى الرؤية الشعبية لهذه السيدة التي لعبت دورا مهما في إنقاذ البلاد صفة العبودية والرق، وترتقي بها إلى نسب الخلفاء. وهنا وجه الاختلاف الأول بين التاريخ والسيرة، فالتاريخ يقول إن «شجر الدر» جارية تزوجها الصالح نجم الدين أيوب، ولكن السيرة تأبى أن تكون هذه السيدة إلا من نسل خليفة المسلمين. وتخبرنا السيرة من خلال حكاية فرعية أن الخليفة العباسي وهب أرض مصر لابنته «شجرة الدر»،

المكائد والدسائس التي يتعرض لها باستمرار. ولسنا هنا بصدد دراسة تفصيلية لهذه السيرة الرائعة (فقد سبق أن تناولناها في دراسة سابقة)، وإنما نهتم بالتركيز على دراسة إحدى الشخصيات «التاريخية» التي وردت في الفصول التمهيدية لهذه الدراسة، وأعني بها السلطنة شجر الدر، التي كانت أول سلاطين دولة المماليك التي حكمت المنطقة العربية على مدى أكثر من مائتين وسبعين عاما بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد احتلت شجر الدر مكانا مهما في التاريخ وفي السيرة الشعبية.

وتقوم الدراسة على أساس منهجي مقارن، فقد استخرجت صورة هذه السلطنة التي لعبت دورا مهما في تاريخ مصر والمنطقة العربية في منتصف القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، من المصادر التاريخية، ودوما تدخل بالتفسير أو بالرأي، ثم نقلت الصورة التي رسمتها السيرة الشعبية لهذه السلطنة بنصها من صفحات «سيرة الظاهر بيبرس» حتى تبدو المفارقات والاختلافات بين الصورة التاريخية والصورة الشعبية واضحة لأي قارئ. وعلى الرغم من أنني أدرك أهمية وضع الاستنتاجات بعد النص، فإنني أجازف بأن أضع ما خرجت به من استنتاجات وملاحظات قبلهما، فربما يكون للقارئ استنتاجات وملاحظات مختلفة، وربما تكون ملاحظاتي السريعة علامات على طريق قراءة «النص التاريخي» و«النص الشعبي» قراءة مقارنة.

نحن نعرف من التاريخ أن «شجرة الدر» كانت جارية اشتراها السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وأحبها حبا جما، وأنجبت له ولدا بعد أن تزوجها، وساندته في مرقفه من الحملة الصليبية السابعة بقيادة لويس التاسع حتى مات زوجها في

مع «شجرة الدر»، فيضنّ الخيال الشعبي عليها بعض الصفات المحببة في نفوس العامة بحيث يعطى لشخصيتها بعدا دينيا محببا، إذ تحكى السيرة أنها كانت قد عزمت على الإقامة بالحجاز وإنفاق أموالها على الفقراء حتى وصلت أرض مصر. وعندما وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت وأرسلت تأمر الصالح نجم الدين أيوب بالرحيل. فهي في الصورة الشعبية سيدة متديّنة ذات عفة وكبرياء، لكنها تتصف بالطيبة وحسن الخلق والحزم، كما أنها صاحبة الحق في حكم البلاد.

ثم ذهبت شجرة الدر للقاء الصالح نجم الدين في القلعة وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى يضمن عرشه. وفي البداية رفضت شجرة الدر العرض الذي قدمه الوزير نيابة عن السلطان الذي يطلب زواجها، بيد أن كرامات الصالح أيوب «ولى الله المجذوب» تجعلها توافق على الزواج. وبعد ذلك ظلت تتجج سنويا إلي الحجاز وهي بكر وعذراء على مدى اثنتى عشرة سنة، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك. وكان حظ شجرة الدر من كرم الخيال الشعبي كبيرا، فقد جعلتها السيرة الشعبية ابنة الخليفة والحاكمة الشرعية لمصر. على الرغم من أن الراوى لم يذكر أنها جلست على العرش وهو ما يخالف الحقيقة التاريخية. وقد حل الخيال الشعبي مشكلة جلوس المرأة على كرسى الحكم بأن جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أيوب و «... احتوى على جميع ما تملك يداها، وثبتت له السلطنة وأقام في عز وهناء وغنى، وجلس يتعاطى الأحكام...» على حد تعبير الراوى الشعبي. كما أن السيرة تجعل من شجرة الدر سيدة متديّنة عظوما محسنة تجول في البلاد لكي تحسن إلى العباد. ومن المهم أن نشير إلى أن سيرة الظاهر بيبرس جعلت كلا من الملك

ثم نسى ذلك ومنع أرض مصر والشام لصالح الدين الأيوبي. وهنا تبدأ السيرة بالإشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا) إلى حقيقة شرعية الحكم الأيوبي لمصر، فهل يمكن أن تكون هذه الصياغة رد فعل شعبي إزاء الطريقة التي استولى بها صلاح الدين على حكم مصر عندما كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين الذي عزل ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين؟ أم أنها تجسيد لموقف المصريين من الأيوبيين؟ ثم تختلق السيرة موقفا يتقابل فيه «الصالح نجم الدين أيوب» - الذي يقول الراوى إن اسمه «الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب» - وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبي ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد، ولكنه يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين ككلم من ناحية، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجر الدر من ناحية أخرى. فقد أشارت السيرة إلى أن شجرة الدر أرسلت إلى الصالح نجم الدين أيوب «ولى الله المجذوب» تأمره بأن يترك أرض مصر لأنها أرضها وحجتها معها. وهكذا تشير السيرة صراحة إلى عدم شرعية الحكم الأيوبي لمصر. ولكن الوجدان الشعبي في الوقت نفسه لا يريد لبطل في مكانة صلاح الدين الأيوبي أن يبدو مقتصبا للحكم في مصر فيجعل السبب في ذلك راجعا إلى نسيان الخليفة العباسي ومنحه أرض مصر مرة لابتنت «شجرة الدر» ومرة أخرى لصالح الدين. ولا ينسى المبدع دور الصالح نجم الدين في الدفاع عن مصر ضد قوات لويس التاسع رغم المرض فيضعه في صورة شعبية محببة.

من ناحية أخرى، يظهر من صفحات سيرة الظاهر بيبرس أن الوجدان الشعبي متعاطف تماما

فهل كان هذا أيضا بسبب علاقته «التاريخية»
السينة بشجر الدر التي أحبها المصريون وقدروا
دورها التاريخي؟

لقد نفت السيرة صفة العبودية عن شجر الدر،
ونسبتهما إلى أحد الخلفاء العباسيين، كما جعلت
سلوكها مثاليا وهي طفلة ثم وهي امرأة ناضجة،
وكذلك جعلتها تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح
الدين الأيوبي حتى تتزوج الصالح نجم الدين
أيوب. ولا شك في أن إسقاط العيوب عن
الشخصية «التاريخية» لصالح الشخصية
«الشعبية» تعبير صادق وتلقائي عن رأى الناس
في الدور التاريخي لشجر الدر ورويتهم لهذا
الدور، بغض النظر عما أثبتته أقلام المؤرخين
المعاصرين. وربما يجد القارئ مزيدا من الجوانب
عندما يطالع النص التاريخي والنص الشعبي
حول شخصية «شجر الدر».

وفي تصوري أن العلاقة بين الموروث الشعبي
والتاريخ، باعتبارهما قراءتين لأحداث الماضي،
تتجلى واضحة في المقارنة بين صورة السلطانة
«شجر الدر» في المصادر التاريخية، والسيدة
«فاطمة شجر الدر» في «سيرة الظاهر بيبرس».

هذه الدراسة تضع «أسئلة» أكثر مما تقترح
«إجابات». وربما توجد في طيات النصين، اللذين
نقدمهما في الصفحات التالية، بعض هذه
«الإجابات». بيد أن أهم ما نهدف إلى الوصول
إليه من خلال هذه الدراسة «الأولية» هو تقرير
العلاقة الوطيدة بين التاريخ والموروثات الشعبية.

الملكة شجر الدر

«السلطانة الملكة عصمة الدين
المتعصية الصالحة ملكة المسلمين»
الصورة التاريخية

الصالح نجم الدين أيوب وزوجته «فاطمة شجرة
الدر» بمثابة الأب والأم للبطل بيبرس. فإن الصالح
يرعاها طوال مراحل حياته ويرقيه في خدمته لكي
يعده لمهام الحكم، على حين تتبناه «شجرة الدر»
أو السيدة فاطمة. ومن المثير أننا نجد السيرة
تتخلص وييدا وييدا من اسم «شجرة الدر»
وتستخدم بدلا منه اسم «السيدة فاطمة». ومن
المعلوم أن هذا الاسم له أهمية خاصة وقدر من
التبجيل والاحترام لدى المصريين لأنه اسم ابنة
النبي عليه الصلاة والسلام.

فهل يمكن أن يكون الخيال الشعبي قد أعاد
إنتاج شخصية السلطانة شجرة الدر، أولى
سلاطين المالك، في هذه الصورة الجميلة الأخاذة
تقديرا لدورها في الدفاع عن مصر أمام قوات
لويس التاسع الذي لقيت حملته هزيمة شنعا، في
المنصورة وفارسكور في منتصف القرن السابع
الهجري/ الثالث عشر الميلادي؟ وهل يمكن أن
تكون قصة زواجها من الصالح نجم الدين أيوب
حلا لمشكلة الحكم الذي لم تستمتع به سوى
ثمانين يوما حافلة بالأعاصير السياسية التي هبت
على المرأة السلطانة من كل اتجاه؟ ولأن العقليّة
الشعبية لا تقبل حكم المرأة فقد جعلتها تتنازل
عن حقها في الحكم لزوجها الصالح نجم الدين
أيوب، وليس المعز أيبك كما حدث بالفعل في
التاريخ، فهل يمكن أن يكون ذلك حلا توفيقيا
لمشكلة جلوس شجر الدر على عرش البلاد من
ناحية؟ وتجاهلا لدور عز الدين أيبك الذي تنكر
لشجر الدر التي أجلسه على عرش البلاد من
ناحية أخرى؟

إن السيرة الشعبية تتجاهل تماما علاقة عز
الدين أيبك بشجر الدر، بل إن الفنان الشعبي قد
وضع أيبك داخل إطار شخصية مقبحة كرهية
أسخ علىها - بكرم شديد - كل الصفات السنية.

الملكة عصمة الدين أم خليل شجر الدر

كانت تركية الجنس، وقيل إنها أرمنية الأصل. اشتراها الملك الصالح نجم الدين أيوب وأحبها حباً جما... بحيث كان لا يفارقها سفراً ولا حضراً». وقد ذكرها بعض المؤرخين باسم «شجر الدر بنت عبدالله أم خليل التركية». ويبدو أن «بنت عبد الله» هذه تسمية مجازية لأنها كانت في الأصل جارية مجهولة النسب، فسميت بنت عبد الله وهي تسمية شائعة لمن لا يعرف أبوه أو لمن ليس لهم نسب معلوم.

وكان للسلطان الصالح نجم الدين زوجتان، الأولى هي المعروفة باسم «بنت المعلم» والثانية شجر الدر. وقد أُنحيت للملك الصالح، وهو معتقل في الكرك، ولده خليل، وكان قد عقد عقده عليها، وصارت زوجة له. ولما خرج من معتقله عاد إلى مصر ومعه ابنه خليل إلى القاهرة عندما صار سلطاناً عليها. ومات خليل في حياة أبيه الملك الصالح نجم الدين أيوب صغيراً.

يذكر المؤرخ المقرئ أنها كانت امرأة صعبة الخلق، شديدة الغيرة، قريّة لباس... ذات شهامة زائدة وحرمة وافرة، سكرانة من خمر التيه والمصعب...، والحقيقة أن هذا المؤرخ لم يبالغ كثيراً في وصفه لشجرة الدر، إذ كانت صاحبة الفضل في هزيمة الحملة الصليبية السابعة التي قادها الملك الفرنسي لويس التاسع على مصر في منتصف القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي. وقد تولت العرش اعترافاً من كبار الأمراء ورجال الدولة بفضلها. ولنبأ القصة من أولها.

في سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩م تواترت الأنباء عن قرب قدوم حملة جديدة تحت راية الصليب ضد مصر بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا. وبسرعة

عاد الملك الصالح نجم الدين أيوب من بلاد الشام لتنظيم وسائل الدفاع. وفي خريف سنة ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨م كان الأسطول الصليبي قد أبحر من ميناء مرسيليا إلى قبرص حيث أمضى فترة من الوقت في انتظار تكامل القوات. ثم أبحرت الحملة في السنة التالية صوب مصر لتصل قبالة دمياط في صفر ٦٤٧ هـ / يونية ١٢٤٩م. ونزل لويس التاسع أمام قواته يخوض المياه الضحلة حتى ركبتيه وهو يرفع سيفه ودرعه فوق رأسه. وانسحبت القوات المدافعة عن دمياط بعد أن ظن القادة أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب المريض قد مات. وفي أعقاب الفرسان والجنود فر السكان المذعورون. وهكذا سقطت دمياط في وداعة مذهلة لقوات الحملة الصليبية السابعة. وأخذ الصليبيون يدمعون وجودهم في المدينة الأسيرة.

واستقبل السلطان أنباء سقوط المدينة، التي بذل جهداً كبيراً في تحصينها بجزج من الألم والمرارة والغضب، وأعلم عدداً من الفرسان الهاريين. ثم نقل معسكره إلى مدينة المنصورة التي كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط. وربطت السفن الحربية المصرية في النيل تجاه المنصورة، وأخذت جموع المتطوعين تتجمع في المنصورة لمواجهة خطر الزحف الصليبي. وبدأت حرب عصابات برية ونهرية وترايدت أعذاذ أسرى الفرنج الذين كان يتم عرضهم في القاهرة على مدى ستة أشهر (يونية/ نوفمبر ١٢٤٩م).

وفي تلك الأثناء توفي الملك الصالح نجم الدين أيوب بعد أن عاهد لولده توران شاه بعرض السلطنة في مصر. ويبدو أنه رتب كل هذا مع زوجته «شجر الدر» وهو على فراش الموت بدليل أنها استدعت الأمير «فخر الدين بن شيخ الشيوخ» و«الطواشي جمال الدين محسن»،

السلطاني بالمنصورة وأخبرتهم أن المرض اشتد على السلطان وأنه يرغب في أن يحلف الأمراء له ولايته توران شاه من بعده، وأن يحلفوا للأمير «فخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ» بالقيادة العامة على الجيش المصرى مع اشتراكه في تدبير أمور الحكم، فأجاب جميع الحاضرين بالسمع والطاعة وحلفوا على ذلك. ثم بعثت «شجر الدر» مرسوما إلى نائب السلطنة بالقاهرة لشرح ما تم من تحليف أمراء الجيش وزعماء الماليك، وقام الأمير «حسام الدين بن أبى على» فى يوم الاثنين ٢١ شعبان ٧٤٧هـ / ٢٩ نوفمبر ١٢٤٩م بتحليف أكابر الدولة وضباطها على ما تم فى المنصورة. وأمر الخطباء بالدعاء فوق المنابر للأمير توران شاه بعد أبيه الصالح نجم الدين أيوب. هكذا استطاعت شجر الدر «بسرعة وحسم شديدين، أن تضمن استقرار الأحوال السياسية وترتب لانتقال السلطة دون أن تورط البلاد فى المشاكل المعهودة فى مثل هذه المناسبات فى ذلك الزمان. ويبدو أن شجر الدر اختارت هذه المناسبة لكى تشرك الأمير «أبيك التركمانى»، الذى كان من أكبر مماليك زوجها مرتبة وأعظمهم حظوة عندها شخصيا، فى تدبير شئون الحكم بالمملكة. وأرسلت «فارس الدين أقطاي»، أخضر زعماء المماليك البحرية وأشدهم بأسا، إلى حصن كيفا بأعلى الفرات لإحضار الأمير توران شاه ليتولى عرش السلطنة بعد أبيه.

وترتب على هذه التعيينات أن عين الأمير «ركن الدين بيسرس البندقدارى» - الذى تولى عرش السلطنة فيما بعد - قائدا لفرقة المماليك البحرية الصالحية على أن تكون قاعدتها داخل معسكر المنصورة حول القصر السلطاني.

فى تلك الأثناء كان الملك لويس التاسع قد قرر مواصلة الزحف بهجيشه صوب الجنوب على أمل

الذى كان من أقرب الناس إلى قلب السلطان المتوفى، وأعلمتهما بالخبر دون سواهما وأوصتهما بكتمان خبر وفاة السلطان عن جميع رجال الدولة والناس.

وبفضل شجاعتها وقوة بأسها بدأت «شجر الدر» فى إدارة شئون الدولة ومسرح العمليات العسكرية وكان السلطان الصالح نجم الدين أيوب ما يزال حيا. فقد كلفت عددا من الأطباء الذين يمكن الاعتماد عليهم فى حفظ النثر بأن يقوموا بتفسييل جثة السلطان. ثم أرسلت الجثة السلطانية، بعد تحنيطها، فى تابوت على ظهر سفينة أبحرت ليلا إلى قلعة الروضة حيث بقيت محتظة مدة قبل دفنها بالقاهرة فى هدوء تام.

ومن ناحية أخرى، استغلت شجر الدر السلطات الواسعة التى وجدت بها فجأة لكى تثبت أن هذه الجارية التى خرجت من حريم السلطان لتكون زوجته جديرة بأن تتولى حكم مصر فى فترة شديدة الحرج من تاريخها. فأعلنت أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب مريض اشتد مرضه، ولا يزوره أحد سوى أطبائه بالقصر الكاملى (نسبة إلى أبيه الملك الكامل) فى المنصورة، وبعثت إلى نائب السلطنة بالقاهرة «الأمير حسام الدين بن أبى على» رسالة بهذا المعنى. واستخدمت أوراقا بيضاء، قيل إن السلطان كتب عليها علامته - أى توقيع - قبل وفاته، لإدارة شئون الحكم والحرب. وهناك رواية أخرى تقول إن خادما اسمه «عزواب السهيلي»، كان يتقن كتابة العلامة السلطانية اتقانا كبيرا بحيث أن أحدا لم يشك فى أن المراسيم والأوامر السلطانية مزورة، ومنهم الأمير أبو على نائب السلطنة نفسه.

وبوجب هذه السلطات الواسعة استدعت «شجر الدر» أمراء الجيش وزعماء المماليك إلى القصر

أقوا بناء المعدات أمطرتهم المجانيق المصرية بوابل من قنائف النار الإغريقية لتحرقها لهم. وزادت هجمات الفدائيين المصريين على المعسكر الصليبي وزادت بالتالي أعداد الأسرى، ورأى الملك لويس التاسع أن يبادر بالهجوم لإنهاء هذا الموقف.

وهنا بدأت سرايب «شجر الدر» تعلن عن نفسها، فقد وضعت خطة مع ركن الدين بيبرس لإحباط الهجوم الصليبي المتوقع. وتم وضع عدد من الكمان من الجيش المصرى فى أماكن مختلفة من المدينة وأمر السكان بملازمة بيوتهم ومنع التجول مع الاستعداد للقتال. وبالفعل دخلت فرقة كبيرة من الصليبيين إلى المنصورة شارك فيها الكونت أرتوا شقيق الملك، وفرقة من فرسان الداوية المشهورين بقسوتهم ووحشيتهم فى القتال، وفرقة من الفرسان الإنجليز المتحمسين. وأطبقت عليهم فى شوارع المنصورة وأزقتها قوات بيبرس وأهالى المنصورة وأبادوا معظم فرسان الصليبيين، وهرب الباقون بصعوبة بالغة.

ثم هدأت الأحوال بين المعسكرين على مدى ثمانية أسابيع، وكان توران شاه قد وصل بعد أن أرسلت شجر الدر لاستدعائه، ووضع خطة جديدة لقتال الصليبيين وإرغامهم على التسليم عن طريق الحصار النهري. وبالفعل تمكنت السفن المصرية من أسر عشرات من سفن الأسطول الصليبي بما عليها من المُن والأقوات ومن عليها من الرجال. وساء حال الصليبيين وطلب ملكهم الهدنة على أساس مبادلة دمياط ببيت المقدس ورفض المصريون. وحين حاول الملك وفرسانه الانسحاب هاجمهم المصريون وطاردوهم حتى فارسكور فقتلوا وأسروا منهم عددا كبيرا من فيهم الملك لويس التاسع نفسه. ثم سجن فى دار القاضى «فخر الدين بن لقمان» بالمنصورة إعلانا

دحر الجيش المصرى فى المنصورة، ثم الاستيلاء على القاهرة. وفعلا دخل الجيش الصليبي فارسكور دون مقاومة وطار الحمام الزاجل بأنباء الزحف الصليبي إلى المنصورة والقاهرة. ولم تغز «شجر الدر» وأرسلت رسالة من إنشاء الشاعر «بهاء الدين زهير» وعليها علامة الملك الصالح نجم الدين أيوب افتتاحها، بعد البسملة: «اتقروا خفافا وثقالا، وجاهدوا فى سبيل الله بأموالكم وأنفسكم، ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون». وقرنت الرسالة من على المنابر فى صلاة الجمعة بمساجد القاهرة وجوامعها، وبدأت أعداد المتطوعين تسافر إلى المنصورة فى جموع متزايدة.

وربما يكون الملك لويس التاسع قد عرف بموت السلطان عن طريق استجواب أحد الأسرى أو الجرحى المسلمين. على أية حال، وأصل الملك الفرنجي زحفه صوب الجنوب فاستولى على شامساح (عشرين كيلومترا جنوبى فارسكور) ثم البرهون على مسافة عشرة كيلومترات جنوبا. ولم يبق أمام الجيش الصليبي سوى المنصورة، قاعدة الدفاع الرئيسية حيث كانت شجر الدر تقيم وسط قيادة الجيش وزعماء الماليك. ووصلت القوات الفرنجية إلى جديلة على مشارف المنصورة من ناحية الشرق لا يفصل بينهم وبين المسلمين سوى مياه البحر الصغير (بحر أشموم طناح)، وهناك معسكرات قوات الصليبيين وأمامهم فرق مياه هذه التربة عدد كبير من مختلف أنواع السفن الصليبية. وعلى الناحية الأخرى كان معسكر المسلمين فى جديلة. وبإزاء مدينة المنصورة فى فرع النيل الدمياطى انتشرت سفن الأسطول المصرى. وهكذا كان الماء يفصل بين الجانبين.

وبدا الصليبيون استعداداتهم للعبور، وكلما

بنهاية الحملة الفاشلة.

ولكن توران شاه لم يكن على مستوى الموقف التاريخي الحرج، وإنما أظهر كراهيته لأمرأه الممالك البحرية. وكان قسى عنيف الأهواء متكبها، وقرب إليه الأكراد الذين جاوا معه على حساب البحرية. وكان إذا سكر بالليل - حسب رواية المؤرخ تقي الدين المقرئى - أمسك سيفه وأطاح بالشموع واحدة واحدة وهو يقول «هكذا أفعل بالبحرية». وقد نقل الخدم عنه ذلك إلى البحرية فقصموا على قتله. كذلك تنكر توران شاه لزوجة أبيه شجر الدر التي يدين بعرضه لها، فأرسل إليها يتهددها ويتوعدها ويطلبها بأموال أبيه السلطان الصالح نجم الدين أيوب. وعندما أجابته بأن الأموال صرفت كلها فى شئون الحرب وحفظ البلاد وإدارتها رفض أن يصدقها، فخشيت على نفسها وتلقبها منه خوف شديد فسافرت إلى القدس حتى تكون فى مأمن من شره إلى حين. وأرسلت إلى الممالك البحرية تشكوه لهم وتعيب عليه ملكه الخشن الغليظ نحوها على الرغم من الخدمات الجليلة التى قدمتها له وقت غيابه عن مصر.

وكان الممالك يحترمون شجرة الدر ويعضون لها لأنها زوجة أستاذهم الصالح نجم الدين أيوب من ناحية، ولأنها أظهرت من القدرات والصفات القيادية ما لمسه بأنفسهم فى خضم المعارك من ناحية أخرى. وجاءت شكواها موافقة لما فى نفوسهم من كراهية ونفور من المعظم توران شاه، فقام أربعة من كبار أمرائهم بقتله فى فارسكور يوم الاثنين ٢٧ محرم سنة ٦٤٨هـ / ٢ مايو ١٢٥٠م. وكان منهم فارس الدين أقطاي وركن الدين بيبرس البندقدارى.

ولما قتل الملك المعظم غيأت الدين توران شاه ابن الملك الصالح نجم الدين أيوب، اجتمع الأمراء

الممالك البحرية، وأعيان الدولة وأهل المشورة، بالدهليز السلطاني واتفقوا على تولية شجر الدر عرش السلطنة فى مصر، وأن تكون العلامات السلطانية على التواقيع (أى نسخ الأوامر بتعيين شخص على إقطاع). وحين عرض منصب مقدم العسكر على كل من الأمير حسام الدين بن أبى على الهنبانى والطواشى شهاب الدين رشيد رفض كلاهما، فتم الاتفاق على أن يكون مقدم العسكر (أى قائد الجيش) الأمير عز الدين أبيك التركمانى. وحلفوا على ذلك. وخرج الأمير عز الدين الرومى من العسكر إلى قلعة الجبل، حيث كانت تقيم شجر الدر، وأخبرها بما تم الاتفاق عليه فأعجبها.

وهكذا، صارت شجر الدر أول سلاطين الممالك فى مصر. وصارت الأمور كلها بيدها والتواقيع تبرز من قلعة الجبل وعليها علامتها «والدة خليل». وخطب لها على منابر العاصمة المصرية. ونقش اسمها على عملة البلاد فى الصيغة التالية «المستعصمية الصالحية، ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل». وكان الخطباء فى خطبة الجمعة يقولون فى الدعاء «اللهم وأدم سلطان الستر الرفيع، والحجاب النميع، ملكة المسلمين والدة الملك خليل». وبعضهم يقول بعد الدعاء للخليفة: «واحفظ اللهم الجهة الصالحية، ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين، أم خليل صاحبة الملك الصالح».

بعد أن استقر الحكم للسلطانة شجر الدر، بدأت تولى اهتمامها بتصفية الوجود الصليبي مع الملك الصليبي الأمير على تسليم دمياط. وتم الاتفاق على تسليم المدينة وإخلاء سبيله وكبار الأسرى مقابل فدية قدرها ثمانمائة ألف دينار يدفع نصفها قبل الرحيل والنصف الآخر بعد وصوله إلى عكا التى كانت بأيدي الصليبيين. وقامت

موقف أمراء المماليك. وفي هذا يقول المؤرخ ابن أبيك الدواداري: «سبب ملك المعز أن الأمراء لما نظروا ما جرى من التشويش، وما الناس فيه من النهب، وقلة الحرمة، وتحريك الملك الناصر صاحب الشام عليهم من جهة، وتحريك الملك المغيب صاحب الكرك عليهم من جهة أخرى، علموا أن المرأة لا تقوم بمساسة المملكة، وأن الطمع قد وقع لذلك، فأجمعوا رأيهم وأقاموا الأمير عز الدين أبيك التركماني...».

وخلعت شجر الدر نفسها من الحكم بعد ثمانين يوما جلست خلالها على عرش مصر. ويقول المؤرخ ابن واصل إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله في أي بلد من بلاد الإسلام على الرغم من أن الأميرة ضيفة خاتون بنت السلطان العادل الأيوبي كانت تتولى الحكم فعلياً في حلب وبلاها بعد موت ولدها العزيز، ولكن الخطيئة كانت لابنها الناصر. وظلت تمسك بزمام الحكم في حلب إلى أن ماتت. كذلك كانت هناك امرأة أخرى جلست على العرش في بلد مسلم هي «رضية الدين» سلطنة دلهي (١٢٣٦ - ١٢٤٠م).

تولى عرش السلطنة عز الدين أبيك التركماني وأخذ لنفسه لقباً سلطانياً هو «الملك المعز» بعد أن تزوج شجر الدر، وبذلك بدأت مرحلة جديدة في حياتها. وربما يكون أمراء المماليك قد اختاروا عز الدين أبيك التركماني لأنه لم يكن قوياً... وليست له شوكة ومضى أردنا صرفه صرفناه...» حسب رواية المؤرخ ابن تغري بردي. والراجح أنه ظل فترة يحكم بوصفه زوج الملكة. ولكنه تغير على زوجته شجر الدر «... وتعاظم منذ مقتل أقطاي. وكان قبل ذلك لا يقطع أمراً دونها...» واستبدت بأمور المملكة بنفسه ولم يعد يذهب إلى شجر الدر إلا ثلاث ليال في الأسبوع. ويبدو أن عز الدين أبيك أراد تدعيم مركزه

زوجة الملك مرجريت دي بروفانس، التي كانت مقيمة في دمياط حيث ولدت ابنها جان تريستان (أي حنا وليد الأحرار)، بجمع المبلغ. وكان فارس الدين أقطاي غاضباً من التطورات التي أدت إلى سلطنة شجر الدر وقيادة أبيك للجيش، وزاد من حقه الإفراج عن الملك الصليبي فأمره جنوده بنهب معسكر الفرنج، ولم يلق بالآ إلى احتجاجات الملك. وأخيراً أبحر ليرس التاسع إلى عكا وانتهت الحملة الصليبية السابعة.

وبعد تحرير دمياط أغدقت شجر الدر هداياها وأمرها على أمراء المماليك البحرية وعلى الفرسان والجنود. ولكن المصريين لم يقبلوا قيام امرأة على عرش السلطنة وقاموا بالمظاهرات والاضطرابات في العاصمة حتى اضطرت السلطات إلى غلق أبواب القاهرة منعاً لتسرب أخبار الاضطرابات إلى بقية البلاد. ويبدو أن رجال الدين كانوا هم المحرضين وراء هذا التمرد، بدليل أن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ألف كتاباً حول المصائب التي لحق بالمسلمين إذا تولت الحكم في بلادهم امرأة على حشد رواية المؤرخ السيوطي.

وعندما وصل خبر مقتل توران شاه وإقامة شجر الدر في السلطنة إلى دمشق رفض الأمراء أن يحلفوا لها بين الولاء والطاعة، وانتهز الملك الناصر يوسف صاحب حلب، وحفيد صلاح الدين الأيوبي الفرصة فاستولى على دمشق وغيرها من مدن الشام وسار بهيمشه قاصداً غزو مصر. وفي القاهرة اجتمع الأمراء المماليك وجددوا الحلف لشجر الدر، ولكن أخبار سقوط دمشق، ورد الخليفة العباسي المستعصم على رسالة المماليك بطلب تأييده لسلطنة شجر الدر، والذي قالت فيه «إن كانت الرجال قد عدمت عندكم فاعلمونا حتى نسير إليكم رجلاً»، كل هذا أدى إلى تغيير

قتل أبيك، وتعرض عليه الزواج وعرش مصر. ولكن الناصر يوسف خاف أن يكون في الأمر خدعة ولم يجيبها بشيء، وعلم بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل بأمر رسالة شجر الدر إلى الناصر، فأرسل إليه محذراً، «... فتباعد ما بينهما وعزم على إنزالها من القلعة إلى دار الوزارة، وكانت شجر الدر قد استبدت بأمر المملكة ولا تطلع عليه، وتمنعه من الاتصال بأبى على (زوجته الأولى)، وألزمته بطلاقها، ولم تطلع على ذخائر الملك الصالح...».

وخاف أبيك على حياته، فترك القلعة وأقام بمنابر اللوق عند زوجته أم على وصمم على قتل شجر الدر قبل أن تقضى عليه. وانتهى السباق بانتصار شجر الدر التي أرسلت إلى أبيك رسالة رقيقة تتطلف به وتدعوه للحضور إليها بالقلعة، كما أرسلت إليه «... من حلف عليه...» فاستجاب عز الدين أبيك لدعوة شجر الدر فطلع القلعة وقد أعدت له خمسة رجال أشداء ليقتلوه. وركب المعز من الميدان بأرض اللوق وصعد إلى القلعة آخر النهار. ودخل الحمام ليلاً فأغلقوا عليه الحمام وبادروه بالضرب فاستغاث بشجر الدر فقالت اتركوه ولكنهم رفضوا وقالوا لها متى تركناه لا يبقى علينا ولا عليك. ثم قتلوه على حسب رواية المؤرخ تقي الدين المقرئ. ولكن ابن أبيك الدوادري ينقد برواية أخرى تقول إن شجر الدر أعدت له في الحمام مملوكاً قويا من ممالك فارس الدين أنطاق، كان اسمه بلكان، فلحم المعز لكعة طرحته أرضاً «... وتعلقت الجوارى بمحاريه وبعضهم يفسونه في خواصره، وشجر الدر تضربه بالقياقب، وهو يستغيث إليها وهي لا تقبل حتى فقس...».

وبعثت شجر الدر إصبع المعز وخاقه إلى الأمير عز الدين أبيك الحلبي الكبير لكي يتولى الحكم

السياسي بمصاهرة البيت الأيوبي الحاكم في الشام. وكانت العلاقات بينه وبين زوجته شجر الدر قد ازدادت سوءاً وبات كل منهما متوجساً من الآخر. ويحكى المؤرخ تقي الدين المقرئ أن المعز أبيك عقد العزم على قتل شجر الدر «... وكان له منجم أخيره أن سبب قتلته امرأة، فكانت هي شجر الدر...» وعندما عرفت شجر الدر أن المعز أبيك يبعث يخطب ابنة بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل، وبنت صاحب حماة «... أخذتها الحرة ومملكتها الغيرة...» حسب تعبير المؤرخ بيبرس الدوادري. وفي هذا الصدد تتناقل المصادر التاريخية رواية رواها ابن أبيك الدوادري عن جده الذي كان أحد شهود العيان، ومؤداها أن السلطان المعز أبيك قبض على عدد من المماليك البحرية، وكان جد المؤرخ ابن أبيك الدوادري واحداً منهم، وأرسلهم لكي يعتقلوا في قلعة الجبل وفيهم الأمير أيديكن الصالحى. فلما وصلوا تحت الشباك الذي يجلس فيه شجر الدر علم أيديكن أنها كانت هناك فأخفى رأسه تحية وإجلالاً لها، وقال بالتركية: «الملوك أيديكن البشقدار (أى الذى يحمل نعل السلطان)، والله ياخوند ما عملنا ذنباً يوجب مسكننا إلا أنه سير يخطب بنت صاحب الوصل ما هان علينا لأجلك، فإننا تربية نعمتك ونعمة الشهيد المرحوم، فلما عتبهنا تغير علينا وفعل بنا ما ترين...» فأومأت إليه شجر الدر بما يعنى أنها سمعت كلامه. فلما نزل بهم الحراس إلى الحب (سجن القلعة) قال أيديكن: «إن كان قد حبسنا فقد قتلناه...».

كانت حركة عز الدين أبيك الدبلوماسية لمصاهرة بنى أيوب بمشاية اللعب بالنار، لأن شجر الدر أخذت بسببها تنزع المعارضة الداخلية والخارجية ضد السلطان. وقد أرسلت سراً إلى الملك الناصر يوسف بهدية ورسالة تخبره فيها أنها عزمت على

سيرة الظاهر بيبرس - تاريخ الملك
العاقل صاحب الفتحوات المشهورة
السلطان محمد الظاهر بيبرس ملك
مصر والشام وقواد عساكره ومشاهير
أبطاله مثل شيعة جمال الدين وأولاده
إسماعيل وغيرهم من الفرسان وما جرى
لهم من الأحوال والحيل وهو يحسرى
على خمسين جزءاً.

الطبعة الأولى

ملتزمة الطبع والنشر عبد الحميد أحمد حنفى .
بشارع المشهد الحسينى

شجرة الدر السيرة لشعبية

تبدأ سيرة الظاهر بيبرس بقصة خيانة الوزير
العلقى للخليفة العباسى الذى تسميه المقندر
بالله شعبان بحيث يتم للمغول بقيادة هولاكو
الاستيلاء على بغداد وسجن الخليفة. ثم يأتى
صلاح الدين يوسف الكردي بجيش من الأكراد
المسلحين بالسيوف والخشب والأتراس الجسيمز
ليخلص الخليفة من السجن ويهزم المغول بمعجزة
صوفية. ويكافئهم الخليفة بضيافتهم تسعين
يوماً. ثم يخرج إلى الصيد ومعه مائة من
الفرسان الأكراد لمدة ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع
يدخل بغداد «... وإذا به قد وجد عقداً من
الجواهر معلقاً على دكان واحد جواهرجى فتأمله
وإذا به عقد من عقود السلطنة. وكان الملك
شعبان المقندر أعطى ذلك العقد لانيته...».

هذا هو المشهد الافتتاحى فى السيرة لتقديم
«شجرة الدر»، كما تسميها السيرة الشعبية «قال
الراوى: وكان لهذا العقد سبب عجيب بعد الصلاة

فلم يجسر على ذلك، فأرسلت إلى الأمير جمال
الدين بن أيدغدى العزبى فخاف على نفسه.
ولكى تبهر شجر الدر نفسها أشاعت أن المعز
أبيك مات فجأة فى الليل، وأمست النسوة
بالصياح والبكاء فى القلعة، ولكن ممالك عز
الدين أبيك لم يصدقوا ذلك وهجموا على الدور
السلطانية بالقلعة، وقبضوا على الخدم والحريم
وعذبهم حتى اعترفوا بما جرى. فقبضوا على
شجر الدر وثلاثة من الخمسة الذين اشتركوا فى
قتل السلطان. وعندما أراد ممالك المعز قتل شجر
الدر حماها ممالك السلطان الصالح نجم الدين
أيوب ونقلت إلى البرج الأحمر بالقلعة لتبقى فيه
فترة من الوقت.

ولكن امرأة المعز الأولى أم على انتهزت فرصة
قيام ابنها الصبى على عرش البلاد وطلبت أن
يأتوا إليها بشجر الدر. فأمرت جوارىها بضربها
بالقباض حتى ماتت، ثم ألقيت جثتها من سور
القلعة إلى الخندق وليس عليها سوى سراويل،
فلبقت فى الخندق أياماً حتى ننتت جثتها وحملت
فى قلة لتدفن بترتها قرب مشهد السيدة
نفيسة.

ولم تشأ شجر الدر أن تموت دون أن تفعل شيئاً
تؤكد به «قوة نفسها»، فعندما عرفت أن قتلها
صار وشيكاً كسرت الكثير من جواهرها ولأكلتها
فى «الهاون» حتى لا تأخذ غريبتها أم على.
هذه قصة «شجر الدر» كما تروىها المصادر
التاريخية المعاصرة، فكيف صورها الوجدان
الشعبى العام فى سيرة الظاهر بيبرس؟

الملكة شجر الدر

«السلطانة الملكة عسمة الدين
المستعصية الصاحبة ملكة المسلمين»
الصورة الشعبية

العقد الملميع؟ فقال: يا سيدي، رجل سائل باع لي، وقد ذكر لي، وقال لي: إن أهل الخير تصدقوا به عليّ. فلما سمع المقتدر ذلك من الجواهرجي تعجب وقال في نفسه: لا بد أن انسيدة شجرة الدر طلت من شباك القصر، فانفك العقد من عنقه، وسقط على الأرض غصبا عنها، فأخذه هذا الرجل وسار به إلى هنا، وباعه إلى ذلك الجواهرجي. قال الراوي: ثم إن المقتدر التفت إليه وقال: يا هذا يكّم اشتريته العقد من السائل؟ فقال له: يا مولاي اشتريته بخمسة آلاف دينار. فقال له الخليفة: اعلم يا هذا لا بد لي من أخذ العقد وأزيدك على ثمنه. ثم إنه أخذ العقد منه، وأمر له الخليفة بعشرة آلاف دينار.

«ثم إن الخليفة المقتدر أخذ العقد وجعله داخل جيبه، وسار إلى أن وصل إلى سرايته، وصعد إلى زوجته، وجلس في قصره على مرتبته، فأقبلت فاطمة شجرة الدر إليه وقبلت يديه. فنظر الخليفة إلى عنقه، فلم ير عقده، فقال لها: يا فاطمة أين العقد الذي معلنك، ما هو الآن في رقبتيك؟ فقالت له: يا سيدي هو عقدي وبعميني، وأنا محترسة فيه غاية جهدي وقوتي. فقال لها: لأي شيء تركته ومن عنقك قلعتيه؟ فقالت له: من شدة الحر لأنه من الجواهر (يا سادة). وكان المقتدر بالله يحب فاطمة شجرة الدر حبا شديدا، ما عليه من مزيد، لأنه ما عنده غيرها، وهو مشفق بمحبتها. ويقال إنها ليست ابنته، وإنما هي بنت الكامل بالله، وهو والده وهي أصغر منه سنا وقد أحبها محبة شديدة. وقيل إنها بنت جارية بيضاء ورفيقتها، وأخذها منها وجعلها ابنته. ولكن الأصح أنها ابنته من ظهره بلا محال. وإنما ذكرنا ذلك لأجل اختلاف الأقوال». مرة أخرى تؤكد السيرة أن شجرة الدر ابنة الخليفة، ويعلم الراوي هنا على أوتار التاريخ لإيهام السامعين

على النبي الحبيب، وهو أن الملك شعبان المقتدر بالله كان عديم الخلفة من ذرية البنات، وكان لم يرزق بهن في تلك السنوات، وهو يحبهن أكثر من الغلمان، وكان مستولع بهن، فقام ليلة من الليالي وسأل الله تعالى بعد أن صلى ركعتين في جوف الليل ودعا الله أن يرزقه ذرية من البنات فاستجاب الله دعاءه. ورزق بينت كأنها القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر. فسمّاها فاطمة ولما تمت الرضاع ومشت وتكامل لها من العمر سبع سنوات فمن محبته لها قد فصل لها بدلة من الدرّ وألبسها إياها، وجعل العقد في رقبته. وقد رآها بعد خروجه من السجن وأنها قد أتت إليه، وقبلت يده، وسلمت عليه وهنته بسلامته. فقال لها أهلا وسهلا ومرحبا يا سيدتي فاطمة يا ابنتي، أنت الآن مثل شجر الدر، كفاك الله شر كل بؤس وضر. فكثبت بشجرة الدر من تلك الساعة، وبعد ذلك سار إلى الصيد والنص كما ذكرنا.

هكذا جعلت السيرة شجرة الدر بنت الخليفة وأعطتها اسم بنت النبي. «والسيدة فاطمة بعد مسير أبها جلست في شباك قصرها في يوم من الأيام وكان تحت القصر رجل سائل، وهو يقول: هنيئا إلى فاعل الخير، تصدقوا ترزقوا خير المعاطى ما كان لله. فلما أن سمعت السيدة فاطمة شجرة الدر ذلك رقى قلبها وحنّت أعضاؤها وقالت في نفسها: خير ما عندي هذا العقد. ثم إنها انتزعت العقد من عنقه وورمته إلى السائل، فلما رآه السائل فرح به، وأخذه وسار من ساعته وهو فرحان. ولكنه ما يعلم له ثمن (ياسادة). ثم سار به إلى السوق، وصار يتأدى عليه، فأخذه منه رجل جواهرجي بمائة ذهب، وفرح بذلك السبب. فلما عاد المقتدر ونظر إلى ذلك العقد عرفه، فأقبل على الدكان وقال للجواهرجي أخبرني بالصحيح ودع عنك التلويح، من الذي باعك ذلك

وجدت العقد عند الجواهرجي، وأتيت به صبي، وأمرتك إنك تأتي به من خزانتك، فذهبت من حينك، وخرجت به فآخبرني ما السبب في هذه الأمور والأحكام، وإلا ضربت عنقك بهذا الحسام وأسقيتك كأس الحمام. فلما سمعت ابنته منه ذلك الكلام، ونظرت بعينها الحسام، أخبرته بالخبر من أوله إلى آخره، وكشفت له عن باطن الأمر وظاهره. فلما تحقق منها ذلك قال: أنت محبوبة الله تعالى ولأوليائه الصالحين، تمنى يا فاطمة، فقالت: تمنيت على الله، ثم على جانب أبي أرض مصر تكون لي باسمي. فلما سمع الخليفة مقالها، أجابها إلى مرادها، وقال لها: إن الله أعطاك ويلفك منك، ثم إنه كتب حجة من وقته وساعته بذلك الذي طلبته، فأخذتها عندها وجعلتها في خزانته. وقد فرحت بما نالها، وشكرت ربها على ما أعطاه، وكيف أن مصر صارت لها. وكان ليس في زمانها مثلها، ولا في فصاحتها، فأنشدت تقول:

سأحمد ربي في كل ساعة

على نعمة لم أقدر أمضيها

قد من على الكريم بفضلها

ويلغنى من الدنيا أمانيا

وعزنى رب الأنام بعزه

وأعطاني معاطى لم أقدر أكافيا

فله الحمد شكرا ومنه

على وهبه مصر إياي وما فيها

هنا تجعل السيرة من شجرة الدر حاكما شرعيا على مصر، بفضل حب الله وأوليائه الصالحين لها، بخلاف الحقيقة التاريخية التي تقول إن الخليفة المستعصم العباسي رفض منحها الشرعية لكونها امرأة.

تحدثت السيرة بعد ذلك عن الأكراد الأيوبية الذين دحروا هجوعا للمغول وغنموا من أموالهم

بأن ما يذكره حقيقة تاريخية لاشك فيها. وقال الرازي: فلما سمع الخليفة المختار منها ذلك قال لها: يا بنتي، قومي الآن وألبسيه سريع، وإلا ضربتك الضرب الوجيع. فقالت له: السمع ولا طاعة. وقامت من وقتها وساعتها، ودخلت وهي خجلانة إلى خزانته، وقد وقع بها الخوف الشديد من والدها، وخافت أن يعدمها. وبكت وعظم إحراقها، وكثر شكواها وأنيبها، وقد حارت في أمرها. فبينما هي باكية، وإذا أقبل عليها رجل من داخل المكان وهو يقول: يا رحيم يا رحمن. ثم إنه تقدم إليها وقال لها: لا تخافني ولا تحزني فأنا الرجل الفقير الذي أخذ العقد منك، وقد عاملت ريك في الواسع، وهو عاملك في الضيق، فافتحي الربعة ترين العجب من ذلك الأمر والسبب. وإذا سرت عند ذلك ذهب عنك الهم والقهر، فتمنى عليه أرض مصر، فإنك تنالي بذلك العز والنصر. فقالت له: يا سيدي أنت من تكون من عباد الله الصالحين، زادك الله التوفيق والبتين؟ فقال لها: أنا الرجل الفقير الراجي رحمة القدير عبد الله بن عطاء الله، ثم إله دعا لها بخير وانصرف الأستاذ إلى حال سبيله.

تبرز السيرة الشعبية هنا صفات الخير التي أسبغتها على شجرة الدر ومكارم الأخلاق التي تعلو من مكانتها.

«قال الرازي: وأما السيدة فاطمة شجرة الدر، فإنها فتحت الربعة، وإذا العقد فيها فأخرجته، وفي عنقها لبسته، وخرجت به إلى عند أبيها، والعقد مضى في رقبته. فلما أن رآها تعجب، ومد يده لينظر العقد الذي معه، فزاد عليها غصبه، وتخيل له أن ذلك سحر منها. ثم إنه صاح عليها وقال لها: يا فاجرة، نحن مسلمون ومتوكلون على رب العالمين، وما نعرف السحر والأثار؟ وأنا قد فسمن الذي علمك هذا السحر والأثار؟ وأنا قد

وهي تأمر أن تنزل من على التخت وهي توليه
لن تريد من السادة أو من العبيد.
فلما سمع الملك ذلك الكلام، وما قاله من المرام
أخذ غضب، وزاد غيظه والعجب. وقد رآه
الوزير على ذلك الأمر الخطير، فقال له: اعلم يا
أصير المؤمنين، وخليفة النبی الأمين أن ما ذكره
الرسول فهو حق. وما تكلمت به السيدة فهو حق،
لا سيما وقد ورثت الأرض عن أبيها، ومعها
تشریف بخط الملك وختمه. فطاعن فيه الأجانب،
وأن كلام الملوك قام، وما رسلوا به لا بد من الإتمام،
ولو كان خلاف ما فيه المصالح للأمام. وأني أقول
لك هذا الأمر ما له غير الحيل والخذاع. وقد قال
القائل في المعنى:

دارهم ما دمت في دارهم
وحيمهم ما دمت في حيمهم
واتبع فتات المكر حتى
تناال ما تروم من الأمر
فالصبر قليل على هذا القليل
فبالصبر تكفى كل أمر وبيل

«قال الراوي: فلما سمع الملك ذلك الكلام من
الوزير، علم أنه بالأمر خبير. فقال له: والله يا
شاهين لقد تكلمت بالصحيح، وما قلته فهو
عندي مليح. لكن الرأي الصحيح أنك تنزل
إليها، وتسلم عليها، وتقبل الأرض بين يديها،
وأعطيها حق الخدمة، وانظر ما الخير، ودبر هذا
الأمر بفعلك. وأمر فيه بأسرك، فكل ما تراه
حسن فهو عندي حسن. فأجابه الوزير بالسمع
والطاعة. ثم نزل الوزير من عند الملك تلك
الساعة.»

«قال الراوي: وكان للسيدة في ذلك شأن
عجيب، وأمر مطرب بديع غريب، أريد أن أسوقه
على الترتيب، بعد الصلاة على النبي الحبيب،
صاحب البردة والقضيبي. وذلك أن السيدة فاطمة

ومتاعهم، ثم انقضت مدة الضيافة تسعين يوما.
ثم طلب صلاح الدين من الخليفة أرضا بدلا من
بلادهم التي أصابها الجذب والقحط فأعطاه أرض
مصر والشام له ولقرمه وله الخطبة والسكة ناسيا
أنه كان قد منح أرض مصر لابنته شجرة الدر. ثم
سار صلاح الدين والأكراد الأيوبيية إلى أرض
مصر، فلما وصل الشام ولي عليها حاكما من
قبله. وكذلك فعل في كل البلاد حتى وصل مصر
وعرف المصريون أنه هو الذي نصر أمير المؤمنين
وفرخوا به فرحا شديدا. ثم حكم البلاد بالعدل.

وتواصل السيرة حكاياتها حتى تصل إلى وفاة
صلاح الدين، فحكم بعده ابنه الكامل (كذا) الذي
أنجب ولدا أسماه نجم الدين أيوب. وتصدق عليه
السيرة الشعبية صفات التقوى والزهد. تولى
الحكم بعد وفاة أبيه الكامل، ثم أنجب ولدا فسماه
الصالح وكناه نجم الدين أيوب. وكان قد زهد في
الدنيا ورغب في الآخرة حسبا تقول السيرة
الشعبية. قرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان.
وسار في الحكم سيرة عدل وإنصاف. وتسميه
السيرة «أمير المؤمنين الصالح نجم الدين أيوب
ولي الله المجنوب».

ونقضى السيرة إلى مشهد آخر تظهر فيه شجرة
الدر التي جعلتها السيرة تعاصر أربعة أجيال من
الأيوبيين حتى تصل إلى زمن الصالح نجم الدين
أيوب زوجها الحقيقي في القصة التاريخية.
«قال الراوي: هذا وقد تداولت الأيام والشهور
والأعوام، فيسوم من الأيام بينما الملك الصالح
جالس وإذا بريعه يقولون الأرض بين يديه.

فقال الملك الصالح: ما الخير؟

فقالوا: يا أمير المؤمنين، وخليفة رب العالمين،
إننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير
المؤمنين المقتدر بالله تعالى. وقد أمرتنا أن نقول
لك إن الأرض أرضها ومصرها، وأن حجتها معها،

أيادي، وكيف أن هؤلاء القوم لا يكرموني وهم يأكلون في بلادي، ويستمتعون بسرادي، ولا يسألون بي ولا يعتنون. فوالله لا كان ذلك أبدا ولو سقيت كأس الردي. وأنا أولى بأرضي منهم، وسوف أبعدهم عنها وأطردهم منها. فقال لها بعض جلاسها: يا سيدتي لا تعجلي فريما كان هناك مانع والصبر أولى من الاستعجال، فكاتبهم وانتظري رد الجواب، ليظهر لك السؤال والخطاب. فلما سمعت من جلسائها ما ذكر، أرسلت هؤلاء الأربع القصاد وقالت لهم جميع ما ذكرود. فساروا إلى أن أقبلوا إلى أمير المؤمنين فأعلموه بما جرى عن يقين، فغضب كما ذكرنا، وصوب الوزير كما وصفنا ونزل الأغا شاهين كما قدما.

«يا سادة يا كرام: ولم يزل الوزير الأغا شاهين سائر إلى أن وقعت العين على العين، ونظروا إلى بعضهم الآخر، فتمنى الوزير بين يدي السيدة فاطمة، وتأخر إلى ورائه، ثم تقى ثانيا وثالثا. وقد رأته السيدة فاطمة بهي المنظر، حسن المخير، الشجاعة لائحة بين عينيه، تشهد له ولا تشهد عليه. فصارت تنظر إلى آخر مرامه، وما ينتهي إليه كلامه. هذا وقد قبل الأرض مرة أخرى (وأنتشدها بضعة أبيات من الشعر).

«قال الراوي: ثم إن الوزير لما فرغ من شعره ونظامه تقى بين يدي السيدة فاطمة كل ذلك، وهي تنظر إليه باهتة شاخصة فلما سمعت ما تكلم به من الكلام، وما قاله من الشعر والنظام، تبسمت ضاحكة، وتقدمت بنفسها حتى قربت منه، فقالت له: من أنت ومن تكون، وما الذي تريد؟ فقال لها: يا سيدتي أنا خدام الملك الصالح أيوب ولي الله المجذوب، وقد أرسلني إليك وأنه يقبل يديك ويشئ بالسلام عليك. فقالت له: وما اسمك؟ قال لها: اسمي شاهين الأقرم. فلما سمعت

بعد أن تداولت عليها الأيام، وآن لها الأوان، في علم الملك الديان، من إنفاذ المشينة والامتنان. اشتاقت إلى الحج ذلك العام، إلى زيارة النبي عليه الصلاة والسلام. وقد اشتغل خاطرها ليلا ونهارا، وصارت لا يأخذها قرار. وقد أكثرت من الشوق والبكاء والألأين والأشكاء، ثم ازداد بها، وقل أكلها وشربها، وعلمت صبرها وجلدها، وقصدت غرفة نومها، فأخذت مالها ونوالها، وثيابها وخدامها، وطلبت الأقطار الحجازية، وكان مرادها الإقامة هناك بالكلية وتتفق جميع ما معها من الأموال على الفقراء وأصحاب العيال، إلى أن حوت بتلك البقاع، لينالها أعظم انتفاع. هذا وقد ركبت دابتها، وأخذت باقي عشيرتها، ومن أراد مثل ما تريد، ثم طلبت الأرض والصعيد. وكلما أتت على واد من الأودية أو قطر من الأقطار، يتلقونها الكبار والصغار، ويخرجون إليها بالإقامات، ويسعون في خدمتها ورضاها جميع السادات، ويكرمونها غاية الإكرام، حتى ما يعلموا أنها بنت الإمام، وصارت هذه عادتها وهي تسأل على العيان من قومها وتدانيه، وإذا بلغها أمر مريض أقامت تسأل الله يشفيه. ولم تزل على ذلك الحال، إلى أن جاوزت الفيافي والتلال، وأقبلت إلى أن وصلت أرض مصر السعيدة، وأمرت بنصب الوطاقات فانتصبت، وقامت بالوطاقات إلى ثاني الأيام، فلم تجد أحدا يلقاها ولا يكرم مشاوها، ومع ذلك كان الوزير يعرفها، وكذلك الصالح لا ينكرها، غير أنهم لا يعلمون أن هذه الأرض أرضها، وحجتها في يدها. ولذلك تركوها ولم تجد أحدا منهم يلقاها ولا نسألوها، فصبرت إلى ثاني الأيام، وهي على هذا المرام، فلما أبست من ذلك غضبت غضبا شديدا ما عليه من مزيد، وقالت: وأعجبها! كيف أن البلاد جميعها يكرموني ويهادوني، ولم يكن لي عليهم

فلما تكلمت مع الصالح أيوب أوقع الله حبه في قلبها.. وأقامت على ذلك المرام، وهي من أئد مقام، مدة ثلاثة أيام. فلما كان اليوم الرابع، أقبل الأغا شاهين على الملك وقال له: يا أمير المؤمنين أعلم أن السيدة فاطمة معها حجة من أبيها بأرض مصر وأقطارها ولم يكن أحد يمانعها في ملكها لأن كلام الملوك تمام، والذي أريد أن أشيره إليك سوف ألقيه بين يديك فاقبله، وإن كان غير ذلك فاهمله. فقال له: تكلم بما تريد، فأنت عندي رشيد، وكلامك مفيد. فقال له: أريد الأمان من ملك الزمان. فقال له: عليك الأمان، ولك الزمان. فقال أعلم يا أمير المؤمنين أن السلطنة لم تثبت لك، ولا هي حقل إلا بحركة واحدة، وذلك أنك تتزوج بهذه السيدة، وتأخذ الحجة منها، وتصير من الآن ولي أمرها، فإذا فعلت ذلك تثبت لك السلطنة دون العباد، وإطاعة جميع العباد وأهل البلاد، من غير عناء. فقال له: وكيف ذلك يا وزير الزمان. فقال له: إن سلمت إلى الأمر، فأنا أنهيه على خير ما يكون، بإذن من لا تراه العميون فقال له: الأمر إليك فافعل ما تريد.

تقول السيرة الشعبية في وضوح وصراحة إن حكم الأيوبيين لمصر مشكوك في شرعيته، وتقول في الوقت نفسه إن شجر الدر هي الحاكم الشرعي. ولكن السيرة تصطنع حيلة لكي تجعل حكم الصالح نجم الدين أيوب شرعياً. وربما نجد في أحداث التاريخ الحقيقي ما يفسر هذا الموقف الشعبي من شجر الدر والصالح نجم الدين أيوب. أنظر الدراسة.

«قال الراوي: فعند ذلك نزل الأغا شاهين وتوجه إلى السراية واستأذن للدخول على السيدة: فأذنت له؛ فدنا خلف الستار، وكنى. فأمرته بالجلوس فجلس. فلما استقر بها الجلوس قالت له: يا أغا شاهين. قال: نعم، فقالت له: ما تقول في

تعجبت غاية العجب وقالت له: لعلك من برصة. فقال لها: نعم هي بلدي، فقالت: وما السبب في مسحك إلى هذه الديار، وإقامتك بأرض الأمصار؟ فأعاد عليها القصة من أولها إلى آخرها، وكشف لها عن باطنها وظاهرها. فلما سمعت منه ذلك صدقته في كلامه، وأمرت بإكرامه لأنها كانت تعرفه من قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، وأن المقتدر كان يخاطب أبي الوزير، والآخر يكاثبه. وكانت السيدة تسمع من أبوها حديث الأغا شاهين وأنه قد صار فارساً عظيماً، وبطلاً جسيماً. فلما علمت حاله، وما تكلم به من قصته عطف عليه وقالت له: ولأني شيء ما نزلت أنت وهذا الملك إلى لقائي مثل ما فعلوا غيركم من الناس الذين لا يعرفوني ولا يأكلون في أرضي؟ فقال لها: وقد أحسن في كلامه: يا سديتي إننا لم يلفنا الخبر بحضورك إلى هذا المكان إلا بالأمر. ولما بلغ الملك ذلك جعل يتهيأ إلى اللقاء والمقابلة، وأنا كنت مقبل إلى حضرتك ذلك اليوم ولو لم يأت رسولك إلينا. والان فما بقي لك إلا العزومة الملكية، والإقامات المستوفية. وكل ما تأمرى به مطاع، فمنك الأمر ومنا الاستماع. ثم إن الوزير مازال بها وهو يمازجها، ويتحایل عليها ويمدحها ويشئ عليها بحسن معرفته وفطنته إلى أن لان جانيتها، وطاب قلبها وخاطرها. ثم سمحت له في الضيافة، وطاب على قلبها.

«فبعد ذلك أمر الرجال بنقل الأثاث، وسار مع السيدة بجاذبها إلى أن رأت القلعة. قد أقبلت إلى السرايا، بإذن رب البرايا. هذا وقد علم الملك الصالح بمجيئها، فتهيأ إلى لقائها، وليس الملابس. وكان كل ذلك عيشورة الأغا شاهين. ثم إنه قابلها وسلم عليها فردت عليه السلام، وطاب بينهما الكلام، وهي داخل الستار وهو خارج مع الحضار،

فعاد ثانيا إليها وهو بين المصدق والمكذب. فلما وصل بين يديها، أمرت له بالجُلوس. وقالت له: قد قضى الله حاجتك، وبلغك أمنيته أنت وصاحبك، ومن الآن ها أنا بين يديه ولا أبخل بروحي عليه، وأكون له أهلا، وقد رضيته يكون لي بعلا. ولا حياء في كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. ومن الذي يكره الحلال؟ فعند ذلك فرح الوزير فرحا شديدا ما عليه من مزيد. وقال لها: يا سيدتي أنا ما سمعت في ذلك إلا لما علمت أنه ليس بحرام، ولكنني تعجبت في أمرك غاية العجب. وكيف أنك رضيته بذلك بعد أن كنت امتنعت فما السبب الذي أوجب الطاعة؟

«فقلت له: اعلم أيها الوزير أن هذا الملك له سر عجيب، وأمر غريب. وذلك أنني بعد امتناعي، ومسيرك من قدامي، أخذتني سنة من النوم، فوجدت الملك الصالح قد أتى ويده اليمنى قد ضربني بحجرة من النار، وجعل يفرج بها علي ويقول: لأى شيء ترجعني وزيرى خائب من بين يديك، ولا تقضى له حاجة؟ وعزة الربوبية إن لم تقضى حاجته، وتبلغه أمنيته، وإلا نفدت هذه الحرية من ظهرك، وأنا الملك الصالح، ثم صاح فانتسبت من نومي، وصحت على الخدم أن أدركوه، فأدركوك، وإلى عندي أوصلك، وأنى قد رضيته بالزواج، وأنت وكيلي من غير لجاج.

» ثم خلعت على الوزير خلعة سنية، وأوهيته جزيلا عطية، وأمرته بالمسير إلى سيده الملك الصالح، فمسار إليه، وتقبل الأرض بين يديه، فوجده يندب ويقول: يا سلام يا سلام وعزة الله الأبدية لا بد عن ذلك، وكلام الوزير مؤيدا بقدرته الله. هنا وقد أقبل الوزير فقال له الملك الصالح: يا وزير لا بد أن السيدة فاطمة قد أقامتك وكبلا في عقد الزواج. فقال له: كما ذكرت يا أمير المؤمنين، فقال له: لا بد أنها تعززت عليك

أرض مصرنا إما أنكم ترحلوا وإما تدفعوا خراجها. فقال لها: يا سيدتي، أمرك مطاع، فالأرض أرضك ونحن عبيدك وخدامك، فإن تركتها لنا فتحن نواب حفظناها بكل الأسباب، وإن وليت غيرنا، فأنت المالكة لرقنا، غير أنى أقول إنه لم يوجد أحد يقيم بها مثل هذا الملك الصالح، لأنه في كل الأمور ناصح. وأنا معى كلام خلاف ذلك، وأريد من حضرة مولانا الأمان. فقالت له: تكلم بما معك من الجواب، وخذ رد الخطاب، فقال: يا سيدتي ما على الرسول إلا البلاغ، ها أنذا أخذت الأمان، وما على في ذلك من جناح. ثم إن الوزير نهض على الأقدام، واستقبل الستار، وخطب خطبة بليغة للزواج...»

وقال الراوى: فلما سمعت السيدة فاطمة ذلك الكلام تبسمت في وجهه، وقد أظهرت الابتسام فظن الوزير أنها سمحت إليه بذلك المرام. فقال لها: يا سيدتي، أعلميني بما تريدن حتى أنى أخبر الملك الصالح، فقالت له: اعلم يا وزير الفطنة والحجبر أنه لو كان رجل غيرك كنت قتلته، ولكن لا أؤاخذك في ذلك، غير أنك تمضى إلى الصالح وتأمره بالحصيل عن هذه الديار، أو أن يسكن غيرها من الأمصار، وأنا أحكم فيها ما أريد من السادات أو من العبيد، والسلام على نبى تظله الغمام.

قال الراوى: فلما سمع الوزير من السيدة ذلك الكلام تأخر إلى ورائه، ورجع على عقبه، وخفت قلبه، وولى إلى ظهر السراية. فبينما هو كذلك وإذا بالأغوات لاحقين به وهم ينادون عليه: يا وزير الزمان! وهو يظن أنهم يطلبوه ليحاكيوه لأجل ذلك الشأن. ولما يزالوا خلفه حتى أدركوه، وعن مسيره عوقوه وقالوا له: ارجع إلى السيدة لأنها طلبتك لتقضى حاجتك. فقال لهم: أحقا ما تقولون؟ قالوا: نعم وحق من على العباد أنعم.

وكسوة الكعبة، وأخذت معها العوايد إلى العريان. ثم نادى النادى معاشر الناس، كل من كان يريد الحجاز، وليست معه رحلة فيتأهب للسفر على رحلة السلطنة، ويتوجه مع السيدة فاطمة على غاية ما يريد، محبة رسول الله الملك المجيد. (يا سادة) فلما وقعت المناداة أقبل كل من كان مشتاق، ثم أخرجت الخيول المسومة، وكان عدتها مائتان وأربعون حصانا بالسروج المذهبة والنقوش المكوكة، ثم رتب كاتب السرة. وحملت الأغا شاهين أمير حج. وسارت السيدة فاطمة بالركب وبين يديها جيوش الملك، وأغوث وعساكر الملكية بالنوبة التركي والمزامير الملكى، وقرعت المدافع وخرجت البنت من خديها، والمرأة من خبأها، وتزينت أرض مصر، وسار الموكب والمحمل إلى جهة الحصوة، ونزلت السيدة فاطمة هناك وقد ساروا الناس يتأهبون إلى الرحيل.

«قال الراوى: ثم سافرت السيدة والأغا شاهين، وما زالت تفعل الخيرات التي يطول الشرح فيها إلى أن ولغت بمصرفات، وطلبت من الله نوال الحاجات، وقضت الفريضة وتوجهت إلى المدينة وزارات وسلمت وصليت ودعت، وبما شاءت تكملت. . ثم قرأت ما تيسر لها من كلام الله القديم، وسلمت على الرسول الأمين، وتأخرت بظهرها إلى خارج الحجرة النبوية، وهى فى غاية الأدب بالكلية، وتقدم الوزير الأغا شاهين، وقبل الأرض بين يدى رسول رب العالمين، وشكا إليه حاله، وشكا كل ما رأى من أحواله، ودعا وطلب وتوسل بالرسول إلى من احتجب وقرأ ما تيسر له من القرآن، وسأل الله القبول والإحسان.

«ثم تأخر الوزير بظهره إلى خارج الحجرة النبوية، وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة، وإذا به تأمل فرأى شخصا باهى العين فى غاية الاحتشام، واقفا بين يدى النبی صلى الله عليه

وأظهرت فى وجهك الغضب. فقال: لا يا أمير المؤمنين بل فرحت بفالك واستيشرت وخلعت على وأوهيت، وسيرت إليك بقضا الحاجة، قال الراوى: ولم يذكر له شيء مما جرى من السيدة، فقال له: هكذا يا وزير الزمان شأن الوزراء أهل العرفان. ثم إن الملك أمر بتجهيز الولائم واصطناع الأطبحة الفاخرة والملابس، وكل ما يحتاجون إليه. وذلك كله بأمر الوزير الأغا شاهين. وقد أمر الوزير بإحضار ثلاث خزانات من المال من بيت مال المسلمين، فأحضروها. ثم أمر بتزخرف المكان، وحضرت الأمراء وأرباب الديوان والقاضى وشيخ الإسلام. ونهض الملك الصالح، ووقف بين يدى الشيخ وقال له: يا مولاي أعلم أن المقتدر بالله له بنت يقال لها السيدة فاطمة، وقد أقبلت تريد الحج إلى بيت الله الحرام، وزيارة النبی عليه وآله الصلاة والسلام. فوصلت إلى الأقطار المصرية، فطلبتها للزواج، وأرسلت إليها الوزير، فأخبرنى أنها أجابت. والآن فأسألوها، وفى أمرها فاستشيروها.

«فقام شيخ الإسلام، ووقف خلف الستار، وسأل السيدة عن ذلك الإخبار، فأخبرته بأن الوزير وكيلها، وفى كل الأمور هو مشيرها. فرجع وأعلم السادات بما قالته السيدة فاطمة من الخطابات. ثم انعقد العقد عليها بحضرة الجميع. وأخرج الوزير إلى شيخ الإسلام عقدا من الجواهر وانشرت الشربات، وتفرقت العطايات. ولم يعد بين الملك الصالح وبين السيدة حجاب. ثم أقاموا على ذلك إلى أن أتى طلوع الحجاز بعد شهر رمضان.»

«قال الراوى: فأخبرت الملك الصالح أنها تريد الحج، فأذن لها فى ذلك ثم أمر الأغا شاهين أن يتوجه معها إلى الأقطار الحجازية، لزيارة خير البرية. ثم شرعت السيدة فى المحمل المصرى،

« فلما كان العام الإثنى عشر، وأقبلت من الحجاز، شرع لها في الأفراح، والليالي الملاح، وطلبها إلى التقرب إليه، فأجابه إلى ما طلب، فأعطى وهب، وأمر بالزينة ثلاثين يوما. فلما كانت ليلة الزفاف، نزل الملك مع السادات والأشراف، وصلى معهم في جامع سيدنا الحسين، وطلع إلى السراية، وعبر فوجد الفراشات والمخدرات والمساند والوسائد والورد واللحاف والأفح والأكحوان. وقد أغلقوا عليه باب السراية، وتقدمت السيدة فاطمة وباسم يده، فجلس إلى جانبها، وتحدث معها، وقد رآها على رأى الذى قال هذه الأبيات، وصلوا على سيد السادات:

بديعة حسن أفتنت كل الورى

مالها في الملاح شبيه

إذا ومشت جرحت بلعاطها

كل من أتى يقارن التشبيه

« قال الراوى: فذنا الملك منها وجر الحسام على مجرى الدم فانهزم بساعته، فاحش على حدثه، وقد رآها درة ما ثقت، ومطية لغيره ما ركبت، فأزاح بكارتها، وهجر بنت عمه بها، وأمر فى الحال بعزلها، فانتقلت فى الصالحية، وهى ديار أبوها الصالحين، وكان يقال لها السيدة شهرة، وكانوا من الأكراد الأيوبية.

« يا سادة وقد أقام الملك مع السيدة فاطمة، واحتوى على جميع ما تملك يداها، وثبتت له السلطنة، وأقام فى عز وهناء وغنى وجلس يتعاطى الأحكام... »

هذه هي الصورة الشعبية للسلطنة وشجر الدر على النحو الذى صاغه الوجدان الشعبى متجاهلا تفاصيل الحقائق التاريخية لصالح الصورة التى تعبّر عن رؤية الناس للدور التاريخي لهذه السيدة: « وهو الدور الذى ارتبط

وسلم، وقد بسط يديه وتمنى وصلى وسلم عليه، وجعل يترنم بالأشعار.

« قال الراوى: فلما فرغ المتكلم من هذه الأبيات. الأغا شاهين شاخصين إليه، ومتنظرين التقرب إلى بين يديه، وقد سمعوا منه ذلك النظم البديع. وتأمّله الوزير وإذا به الملك الكبير الصالح أيوب ولى الله المجذوب (يا سادة) وقد رآته السيدة فاطمة ونظرت به عينها، وسارت باهتة نحوه. فلما فرغ مديحه غاب عن الأبصار، فلما يجدوا له خير، ولا وقعوا له على أثر، فتعجب الوزير منه غاية العجب وتثبتت عنده كرامات الصالح وزاد حب الملك فى قلب السيدة فاطمة، ثم عادوا خارجين.

« قال الراوى: وبعد تمام جههم ساورا راجعين إلى نحو مصر متأهبين، ولم يزالوا سائرين، وفى سيرهم مجسدين إلى أن أتوا إلى البديلة. ووصلت البشائر. وكان الملك الصالح أيوب منتظر قدومهم، ففرح غاية الفرح بوصولهم، وأمر الناس بالزينة والذكر وتلاوة القرآن. وقابلوا الحجاج من كان لهم من الإخوان. وزال من مصر الذل والأحزان، وركبت السيدة فاطمة مع الأغا شاهين فى موكب عظيم، وهبوا وأعطوا، ولم يزالوا كذلك إلى أن وصلوا إلى قلعة الجبل، وقرعت لهم المدافع، وطلعت الملكة إلى السراية، وعملت مولد إلى خير البرية، وشرعت فى مولد الحسين، والملك لا يمتنعها عن ذلك ولا يتقرب منها إلا بالسلام، ولم يزالوا كذلك إلى آخر العام وقد آن أوان الحجاز، ففعلت مثل فعلها الأول، وطلبت مع الوزير الأقطار الحجازية. ولم تزل هذه عادتها فى كل عام من الأعوام، حتى كملت إثنى عشر عاما وهى على هذا الترتيب، فسبحان من جعل لها فى هذا الخير نصيب كل هذا وهى بكر عذراء، والملك الصالح مقیم مع ابنة عمه.

بأعز مقدسات المصريين . أعنى الدفاع عن بلادهم ضد الفرنج المعتدين . لقد ابتكر الوجدان الشعبى حلا يناسب الرؤية الشعبية لدور المرأة فى المجتمع ومكانتها السياسية والاجتماعية . لقد رفض الخيال الذى أبدع السيرة الشعبية أن تقوم امرأة على كرسى الحكم وعرش السلطنة (وهذا ما حدث فعلا فى التاريخ كما تسجله روايات المؤرخين فى الصورة التاريخية التى أوردناها) ، ولكنه حفظ لشجر الدر الجميل بسبب دورها فى الدفاع عن البلاد وجعل حكم مصر حقا شرعيا لها (وهو ما رفض الخليفة العباسى الاعتراف به) ، لكنه جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أيوب . بصفاته وأخلاقه المثالية من وجهة النظر الشعبية . بحيث يكون من حقه أن يحكم البلاد التى تملكها زوجته بدلا منها من منطلق قوامه الرجال على النساء .

ترى هل يمكن أن نعتبر «الصورة التاريخية» و «الصورة الشعبية» بمثابة قراءتين متوازيتين للتاريخ؟

مصادر ومراجع

- ١ - المقرئى ، السلوك لمعرفة دول الملوك .
- ٢ - ابن أبيك الدوادارى ، الدرر الزكية فى تاريخ الدولة التركية .
- ٣ - ابن واصل ، مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب .
- ٤ - ابن تغرى بردى ، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة .
- ٥ - ابن إياس ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور .
- ٦ - العيىنى ، عقد الجمان فى تاريخ أهل الزمان .
- ٧ - أحمد مختار العبادى ، قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام .
- ٨ - محمد مصطفى زيادة ، حملة لويس على مصر وهزيمة فى المنصورة .
- ٩ - قاسم عبده قاسم ، على السيد على ، الأيوبيون والمماليك - التاريخ السياسى .
- ١٠ - قاسم عبده قاسم ، ماهية الحروب الصليبية .

دراسة

د

نص لم ينشر بالعربية من قبل لفوكو:

العودة إلى التاريخ

تأليف: ميشال فوكو

ترجمة: د. الزواوي بغيرة*

السياق السياسي الذي طرح فيه هذا النقاش. ففي البداية، أو في الجزء الأول، أريد أن أقدم الاستراتيجية العامة أو خطة المعركة لهذا النقاش، بين البنيويين وخصومهم حول التاريخ.

وأول شيء يجب ملاحظته هو كون البنيوية، وعلى الأقل في شكلها الأول، كانت محاولة لتقديم طريقة أو منهجية دقيقة وصارمة للأبحاث التاريخية. فالبنيوية: لم تتنكر في بدايتها للتاريخ، وإنما أرادت أن تقيم تاريخاً يتميز بصرامة ونسقية أكبر.

وسأقدم ثلاثة أمثلة بسيطة على ذلك. إذ يمكن أن نعتبر العالم الأمريكي «هواز» مؤسس المنهج

النقاش حول العلاقة بين البنيوية والتاريخ، لم يكن في فرنسا وحدها، بل في أوروبا وأمريكا، وربما حتى في اليابان، نقاشاً متعددًا، بل غالباً ما كان غامضاً، وذلك لجملة من الأسباب يسهل عدّها: أولاً: لا أحد يتفق مع أحد في تعريف البنيوية. ثانياً: كلمة التاريخ في فرنسا، تعني شيئين مختلفين، ما يتحدث عنه المؤرخون، وما يقوم به المؤرخون في ممارساتهم. ثالثاً: هو كون معظم الموضوعات والاهتمامات السياسية تقاطعت مع هذا النقاش حول علاقة البنيوية بالتاريخ.

وإنني لا أريد أن أقطع حديثي اليوم، عن

إلى تاريخ أكثر عمومية للنظام الصوتي للغة. ويمكن لى أن أقدم مثالا ثالثا، وسأعرضه باختصار شديد، إنه مثال يتعلق بالبنوية فى الأدب. فعندما حدد «رولان بارط» مستوى الكتابة فى مقابل مستوى الأسلوب أو اللغة، ماذا أراد أن يفعل؟ لا يمكن أن نفهم ذلك، دون العودة إلى وضعية دراسة تاريخ الأدب فى فرنسا بين سنوات ١٩٥٠ - ١٩٥٥، ففى هذه الفترة كانت الدراسة تقتصر إما على التاريخ الشخصى للفرد، وذلك بتحليله نفسيا وتاريخيا منذ ولادته حتى نهاية أعماله، أو أن تتناول بالدراسة التاريخ العام لحقبة ما أو للمجموع الثقافى أو للوعى الجماعى.

فى الحالة الأولى لا نتعرف إلا على الشخص ومشكلاته الاجتماعية، وفى الحالة الثانية لا نحصل إلا على مستويات عامة. وما أراد القيام به رولان بارط هو الكشف على مستوى خاص من خلاله يمكن إقامة تاريخ للأدب باختياره أديبا، أو باعتباره يملك خصوصية خاصة تتجاوز الأفراد، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن المستوى الأدبى، مقارنة بمختلف النتاجات الثقافية، يشكل عنصرا خاصا يملك قوانين خاصة به ويتحولته، ومعنى هذا أن بارط بادخاله لمفهوم الكتابة، آزاد أن يؤسس إمكانية جديدة وتاريخ جديد للأدب.

وعليه، فإن ما يجب الاحتفاظ به فى الذاكرة، هو أن مشاريع البنيويين باختلافها، سواء كانت انتروبولوجية أو السنية أو أدبية، ويمكن قول الشئ نفسه فيما يخص الدراسات الأسطورية وتاريخ العلوم... إلخ، إنها كانت محاولات لتقديم وسائل دقيقة للتحليل التاريخى.

إلا أنه يجب الاعتراف، بأن هذه المحاولة، التى لا أقول إنها فشلت وإنما لم يتم الاعتراف بها كما

البنيوى فى الانتولوجيا، فماذا كان يعنى بالنسبة له هذا المنهج؟ لقد كان بالأساس كيفية لنقد شكل من أشكال التاريخ الانتولوجى القائم فى زمانه. لقد سبق لـ «تاييلور» أن قدم نموذجا لهذا التاريخ، يرى فيه أن جميع المجتمعات البشرية، تنمو وفق المنحنى التطورى الذى يبدأ من الأشكال البسيطة لينتهى إلى الأشكال المعقدة. وهذا التطور لا يختلف من مجتمع إلى آخر إلا بحسب وتيرة التحولات. فى حين أن الأشكال الاجتماعية الكبرى، مثل قواعد الزواج أو الأدوات الزراعية، تكون مثل الأنواع البيولوجية فى امتداداتها ونموها وتطورها وتوزيعها، كما تخضع لنفس القوانين ومخطط النمو. وعلى كل حال فإن نموذج تاييلور لتاريخ وتطور المجتمعات، هو نموذج مأخوذ من «داروين» ومن التطورية بشكل عام. لهذا كان مشكل بواز هو فى كيفية عتق الانتولوجيا، من هذا النموذج البيولوجى، والبرهنة على أن المجتمعات البشرية، سواء كانت بسيطة أو معقدة، تخضع لجملة من العلاقات الداخلية التى تحدد خصوصيتها، هذه الخصوصية هى التى تحدد بنية المجتمع، وتحليلها ينشأ تاريخ للمجتمعات. فلا يتعلق الأمر إذا، وبالنسبة لبواز بإقصاء النظرة التاريخية فى صالح النظرة اللاتاريخية أو المعادية للتاريخ بل العكس، أى إقامة نظرة تاريخية للمجتمعات البشرية.

لقد أخذت مثالا من الانتولوجية، ويمكن لى أن أقدم مثالا آخر من الاسنية ومجدينا من علم الأصوات، فقبل «ترويتسكوى» كان علم الأصوات التاريخى، ينظر فى تطور الصوت وفى سياق لغة معينة، ولا يبحث فى التحولات الكلية، لحالة اللغة فى لحظة ما. وما أراد القيام به ترويتسكوى هو تقديم وسيلة تسمح بتجاوز التاريخ الفردى

قلب النظام اللغوي، كيف يمكن أن تطور اللغة؟ إنه في الوقت الذي تنحلي فيه عن الممارسة الإنسانية من أجل إظهار البنية وقواعدها، تكون بداهة قد تخلينا عن التاريخ.

هذه الاعتراضات المقدمة من طرف الظواهريين والوجوديين، تم اعتمادها من طرف الماركسيين، الماركسيين الاختزاليين كما أسميهم، أي أولئك الذين تكون مرجعيتهم النظرية ليست الماركسية ذاتها وإنما الأيديولوجيات المعاصرة. وفي المقابل هنالك ماركسية جديدة، بمعنى ماركسية ثورية حقيقية، حيث اعتراضاتها تقوم على أن الحركات الثورية التي حدثت في صفوف الطلبة والمثقفين لا علاقة لها بالحركة البنيوية.

ليس هنالك إلا استثناء واحد لهذا المبدأ، هو «حالة التوسير» في فرنسا. فهو الماركسي الذي طبق في قراءاته وتحليلاته لنصوص «ماركس» جملة من المناهج التي يمكن اعتبارها بنسوبة، وهي بدون شك تحليلات مهمة في التاريخ الحالي للماركسية الأوروبية. وتعود هذه الأهمية إلى كون التوسير حرر التأويل الماركسي التقليدي، من كل نزعة إنسانية وهيغلية وظواهرية، وطرح إمكانية جديدة لقراءة ماركس، قراءة ليست جامعية لكنها سياسية، إلا أن هذه التحليلات أصبحت متجاوزة من طرف حركة ثورية، حركة تطورت في الأوساط الطلابية والثقافية، والتي تعلمون أنها حركة مناهضة للنظرية.

وأكثر من هذا، فإن معظم الحركات الثورية التي تطورت في الوقت الحاضر، حركات قريبة أكثر إلى «روزا ليكسمبورج» منها إلى «لينين» حيث الاهتمام أكثر بعنفوية الجماهير منه بالتحليل النظري.

يظهر لي أن التحليل التاريخي حتى القرن العشرين، كان يهدف إلى إعادة تكوين أو

هي، وأن مختلف خصوم البنيوية، اتفقوا على الأكل حول نقطة واحدة، وهي أن البنيوية تجاهلت التاريخ أو أنها ضد التاريخ.

يأتي هذا النقد من جهتين مختلفتين، هنالك أولاً نقد نظري ذو منبع ظاهري أو وجودي، والذي يلاحظ أنه مهما كانت النية طيبة، فإن البنيوية أعطت الأولوية أو الأفضلية للدراسة العلاقات الآتية على حساب العلاقات التطورية أو العنقودية. فعندما يدرس البنيويون القوانين الصورية، فإنهم يدرسون حالتها دون الأخذ بعين الاعتبار للتطورات الزمنية، فكيف يمكن لنا أن ندرس التاريخ دون أن نأخذ بعين الاعتبار مفهوم الزمن؟

بل هنالك أكثر من هذا، إذ كيف يمكن أن نقول إن التحليل البنيوي لتحليل تاريخي مادام يأخذ فقط بالتزامني على حساب التساهلي، أو يأخذ بالمنطق على حساب السببي، فمثلاً «ليني ستراوس» عندما يحلل الأسطورة، فإن ما يقوم به، ليس معرفة من أين جاءت هذه الأسطورة ولا لماذا وجدت وكيف انتقلت وماهي الدواعي التي جعلت شعباً من الشعوب يروي هذه الأسطورة ولماذا جعلت شعباً آخر ينقلها ويحولها.

إن ما كان يهتم به ليني ستراوس هو إقامة علاقات منطقية بين مختلف عناصر الأسطورة، وبطبيعة الحال، ففي المجال المنطقي لا يمكن لنا أن نقيم تحديدات زمنية أو سببية.

وأخيراً هنالك اعتراض آخر، وهو أن البنيوية لا تهتم بانغرية أو بالأحرى بالمبادأة الفردية، فما يعارض به «سارتر» اللسانيين هو أن اللغة مجرد نتيجة أو قمة تبلور النشاط الإنساني الأساسي والأولي. فلو لم تكن هنالك ذات ناطقة، تحول اللغة وتفكيرها وتستعملها، فلو لم يكن مثل هذا النشاط الإنساني، ولو لم تكن هنالك الكلمة في

جديدا، للتصور القديم للحدث.

عن المثال الأول سأقدم التحليلات التي قام بها «دوميزيل» للخرافة الرومانية «هيراكو»، وهنا على ما أعتقد، نجد أول تحليل يتنوى لكبير خرافة هندوأوروبية. إن هذه الخرافة المعروفة وجد حولها دوميزيل العديد من الشروحات، وفي مختلف البلدان ومنها أيرلندا.

في أيرلندا هنالك خرافة مفادها أن شخصا أو بطلا، في صورة طفل يسمى «كيكيلان»، استقبل من الآلهة سلطة سحرية وقوة خارقة، وفي يوم من الأيام تعرضت مملكته إلى تهديد من طرف الأعداء، وعليه قرر الذهاب في حملة لمحاربتهم، وعندما وصل إلى باب رئيس الأعداء، بارز أول عدو قتلته، ثم تقدم فقتل الثاني فالثالث، وهكذا.. وبعد هذه البطولات الثلاثة يمكن لكيكيلان أن يعود إلى مملكته.

إلا أن الحركة جعلته في حالة من الاستنفار، وأن السحر الذي تلقاه من الآلهة جعله يعتقد حرارة، حتى أصبح أحمر ناصعا، ولو دخل إلى المدينة وهو على هذه الحال، لكان خطرا على الجميع.

ومن أجل أن يهدأوا من هذا الغليان، قرر مواطنوه أن يبعثوا له بامرأة زهو في طريق العودة، إلا أن القدر جعل من هذه المرأة أخته، وما أن قانون تحريم زنا المحارم منعت عليه مثل هذه العلاقة الجنسية، لذا اضطروا إلى وضعه في حمام بارد، إلا أنه ونظرا لدرجة حرارته المرتفعة، فإن ماء الحمام نفسه أصبح ساخنا، لذا وضع في سبع حمامات حتى تعود درجة حرارته إلى حالتها الطبيعية، ويتمكن بالتالي من العودة إلى مملكته، دون أن يشكل ذلك خطرا على أحد.

إن تحليلات دوميزيل تختلف، عن تحليلات الأساطير المقارنة التي وضعت قبله في القرن

تشكيل ما في الأمم وما يتقاطع أو يتم فصل مع المجتمع الصناعي الرأسمالي. هذا المجتمع الذي تأسس منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا وفي العالم على أساس الأمم الكبيرة. وكانت وظيفة التاريخ، ضمن الأيديولوجية البرجوازية، هي إظهار كيف أن هذه الوحدات الوطنية الكبرى، التي تحتاجها الرأسمالية، جاءت من زمن بعيد ومن خلال ثورات مختلفة، لتؤكد وتصير على وحدتها.

وأما التاريخ كتنحصر، فإن البرجوازية استطاعت بواسطته أن تبين أولا أن سيادتها لم تكن إلا نتيجة نضج طويل وشاق، وفي هذا السياق فإن هذه السيادة قد تأسست منذ فجر التاريخ. وثانيا تؤكد البرجوازية، أنه مادامت هذه السيادة تأتي من فجر التاريخ، فإنه والحالة هذه، لا يمكن تهديدها بواسطتها ثورة جديدة. وهكذا، وبالمرة، تؤسس البرجوازية حقها في امتلاك السلطة، كما لها الحق في التآمر على كل التهديدات المحتملة من قبل ثورة مرتقبة.

لقد كان التاريخ بالطبع وكما يسميه «مشلي» هو بعث الماضي. وكانت مهمته إعطاء الحياة للمجموع الكلي لماضي الأمة. إن هذا التوجه والدور يجب أن يعاد النظر فيه، إذا ما أردنا أن تقطع التاريخ من النظام الأيديولوجي الذي ولد فيه وتطور، يجب أن نفهم بأن التاريخ هو تحليل للتحولات الفعلية للمجتمعات، وأن المفهومين الأساسيين للتاريخ، ليس مفهوما الزمن أو الماضي لكن مفهوما التغيير والحدث.

سأقدم مثالين، الأول مأخوذ من المناهج البنيوية والثاني من المناهج التاريخية. الأول يظهر كيف أن البنيوية تحاول أن تعطي شكلا صارما لتحليل التفخيرات، والثاني يظهر كيف أن بعض مناهج التاريخ الجديد تحاول أن تعطي مكانة ومضمونا

من الاختلافات بتراتها وتتابعها. فمثلا، في الوقت الذي يبين فسيه أن البطل في الخرافة الرومانية ليس طفلا يحمل سلطة سحرية، وإنما جندى كبقية الجنود، وفي هذه الحالة يتبين أن البطل لا يمكن أن يكون وحده في مواجهة الأعداء الثلاثة، ذلك أن الإنسان العادي حتى وإن كان ذكيا فإنه سيهزم لا محالة.

وعليه فإن الخرافة الرومانية تضيف للبطل، متعاونين آخرين كتوازن مع الأعداء الثلاثة، ولو كان البطل يملك قوة سحرية، لاستطاع الانتصار على أعدائه بسهولة، وأما وأنه مجرد رجل كبقية الرجال وجندى كبقية الجنود، وجبت مؤازرته ومساعدته بجنديين، على الرغم من أن انتصاره لا يمكن أن يتحقق إلا بنوع من الذكاء والتكتيك.

وهكذا فإن الخرافة الرومانية نظرت إلى الأمر نظرة طبيعية، في حين أن الخرافة الأيرلندية نظرت إلى الأمر نظرة سحرية، وذلك ابتداء من النقطة التي أدخلها الرومانسيون إلى الخرافة والتضخمة وضع بطل راشد فكان بطل طفل، كما أنهم قدموا بطلا عاديا وليس بطلا يتمتع بسلطة سحرية. وعليه فليس لدينا جدول من الاختلافات ولكن سلسلة من الاختلافات الواحدة تتلو الأخرى.

وأخيرا فإن تحليل دوميزل يحاول أن يبين ما هي شروط هذا التحول الذي عرفه المجتمع الروماني. فمن خلال الخرافة الأيرلندية نلاحظ أن هنالك مسار مجتمعي يرتسم، مسار قائم على تنظيم عسكري يقوم أساسا على أفراد يملكون قوة وسلطة منذ ولادتهم، وأن قوتهم العسكرية مرتبطة أو متحالفة مع نوع من السلطة السحرية أو الدينية.

وفي مقابل هذا نجد أن الخرافة الرومانية تظهر

التاسع عشر، حيث هنالك مدرسة كاملة للأساطير المقارنة، التي تحاول أن تبين التشابهات بين مختلف الأساطير، وهكذا توصل بعض مؤرخي الأديان إلى نفس أسطورة الشمس في مختلف أديان العالم. وعلى العكس من هذا، فإن دوميزل - وهذا ما يجعل من تحليلاته تحليلات بنيوية - لا يقارب الخرافتين الرومانية والأيرلندية، إلا من أجل أن يقيم التفارقات بين الأولى والثانية وأن يصنفها بشكل دقيق.

ففي حالة كيكيلان الأيرلندي، البطل طفل وحيد وملك سلطة سحرية، أما البطل الروماني «هوراس» فهو شاب مسموح له برفع السلاح، ولا يملك سلطة سحرية، وإنما يتميز فقط بالذكاء والفطنة مقارنة بزملائه، بالإضافة إلى هذا فإن هنالك مجموعة أخرى من الاختلافات، ففي حالة الخرافة الأيرلندية البطل يملك سلطة سحرية تحولت إلى خطر على مدينته، أما في حالة الخرافة الرومانية، فالبطل يعود إلى مدينته منتصرا، ومن بين الذين سيلتقي بهم شخص خان وطنه، إنها أخته التي انضمت إلى أعداء روما، وبهذا تم تحويل الخطر من خارج المدينة إلى داخلها، ولم يعد البطل هو حامل الخطر وإنما شخص آخر مختلف عنه، وإن كان ينتمي إلى عائلته.

وأخيرا هنالك مجموعة ثالثة من الاختلافات، ففي الخرافة الأيرلندية الهجمات هي التي تخفف درجة حرارة البطل، أما في الخرافة الرومانية فهنالك طقس، لا سحري ولا ديني وإنما قانوني، وهو في صورة دعوى قضائية متبوعة بمرافعة وتبرئة، وبذلك يسترد البطل مكانته ضمن معاصريه.

تتميز إذن تحليلات دوميزل، بكونها تحليلات لا تقوم على التشابهات وإنما على الاختلافات ولعبة الاختلافات، كما أنه لا يقيم لها جدولا وإنما نسقا

إنه تاريخ السلاسل، حيث الحدث أو مجموع الأحداث يشكل موضوعه المركزي. إن هذا التاريخ لا يقدم موضوعات عامة ومشكلة سلفا، كالاقطاعية أو تطور الصناعة في بلد من البلدان. إن تاريخ السلاسل يحدد موضوعه ابتداء من مجموع الوثائق التي يملكها. وعلى هذا الأساس درسنا خلال العشرة الماضية، الأرشيف التجارى لميناء «سيفى» في منتصف القرن السادس عشر، وكل ما يتعلق بدخول وخروج السفن من حيث عددها وحملتها وثمان بضاعتها وجنسياتها والمكان الذي قدمت منه والذي ستذهب إليه.

إن هذه المعطيات هي التي تشكل موضوع الدراسة، وبكلام آخر فإن موضوع التاريخ لم يعد معطى في شكل مقولات مجسدة في حقب وعصور وأوطان وأمم وقارات أو أشكال من الثقافات... إلخ. لا ندرس إطلاقا أسبانيا وأمريكا في عصر النهضة، ندرس - وهذا هو الموضوع الوحيد للتاريخ - كل الوثائق المتعلقة بحياة ميناء سيفى من تاريخ معين إلى تاريخ معين.

والنتيجة، وهي الميزة الثانية لتاريخ السلاسل، هي أن دور هذا التاريخ ليس أبدا الكشف ومن خلال الوثائق عن شيء كالتطور الاقتصادي لأسبانيا مثلا. إن هدف البحث التاريخي هو إقامة جملة من العلاقات انطلاقا من الوثائق المعطاة. وهكذا أقمنا تقديرات إحصائية سنة بسنة لدخول وخروج البواخر وتصنيفها حسب البلدان وتوزيعها حسب السلع. وبذلك استطعنا رسم منحنيات التطور ومختلف تقلباته، كالنمو وعدم النمو أو الركود وصف الدورات، كما استطعنا إقامة جملة من العلاقات بين مختلف الوثائق المتعلقة بميناء سيفى والوثائق الأخرى

السلطة العسكرية يظهر السلطة الجماعية، فهناك ثلاثة أبطال، ليسوا أكثر من موظفين بشكل ما أرسلوا من طرف السلطة، في حين أن البطل الأيرلندي أخذ المبادرة بنفسه، معنى هذا أن التحول الذي أحدثه الرومان للخرافة القديمة الهندوأوروبية، تحول ناتج عما أصاب المجتمع الذي كان يتكون أساسا، أو على الأقل بالنسبة إلى الفئة العسكرية، من أفراد أرسطوقراطيين، إلى مجتمع حيث التنظيم العسكري تنظيم جماعي، وإلى حد ما ديمقراطي. وهكذا وكما ترون، فإن التحليل النيوى لا أقول يحل مشكلة التاريخ الرومانى وإنما يتمفصل بشكل مباشر جدا مع التاريخ الفعلى للعالم الرومانى.

يرى دوميزل أنه لا يجب البحث في الخرافتين عن انتقال حدث وقع في السنوات الأولى من تاريخ روما، إلا أنه في الوقت الذي يبين فيه مخطط التحول من الخرافة الأيرلندية إلى الخرافة الرومانية، يبين كذلك مبدأ التحول التاريخي الذي حصل في المجتمع الرومانى، ونقله من مجتمع قديم إلى مجتمع دولة.

وهكذا وكما ترون، فإن التحليل النيوى لديميزل يمكن أن يتمفصل والتحليل التاريخي. وبالاعتماد على هذا المثال يمكن أن نقول إن التحليل يكون بنيويا عندما يدرس التحولات والشروط التي تتم فيها هذه التحولات بالفعل. والآن بودى أن أقدم مثالا مغايرا، لأبين كيف أن منهجا مستخدما اليوم من طرف المؤرخين يسمح بإعطاء معنى جديد لمفهوم الحدث. لقد كان من العادة أن نقول إن التاريخ المعاصر يهتم بشكل قليل بالأحداث وبشكل كبير ببعض الظواهر العريضة والعامة، والتي تعبر بشكل ما الزمن.

ولكن ومنذ فترة بدأتنا نمارس تاريخنا، يقال عنه

الأسعار مثلاً، ثم فرق هذه الأحداث هنالك أحداث يصعب موضعتها والتي بالكاد يمكن أن يدرجها المعاصرون لها، والتي لا تشكل انفصالات مقررة، كتحول اتجاه ما، والنقطة التي تجعل المنحنى الاقتصادي نامياً أو ساكناً أو راكناً أو متراجعا، مع الأهمية التي تكتسبها هذه المسألة في تاريخ مدينة أو بلد، وبالطبع حضارة، ولكن المعاصرين لها لا يستطيعون إدراكها أو أخذها في الحسبان.

ونحن انفسحنا مع كل قدراتنا الوطنية، لا نعرف انقلاب المنحنى الاقتصادي أو الوجهة الاقتصادية، وحتى الاقتصاديون أنفسهم لا يصرفون إن كانت نقطة توقف ما في المنحنى الاقتصادي، دليل على تحول كبير وعام للاتجاه، أو مجرد توقف وأنها ليست إلا دائرة داخلية ضمن الحركة العامة. إن على المؤرخ أن يكشف عن هذه الطبقات المخفية، وهي بدون شك طبقات عميقة ومقررة لتاريخ العالم. ذلك أننا نعرف اليوم أن انقلاباً في توجه اقتصادي ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما.

وبالطريقة نفسها، يمكن أن ندرس مثلاً النمو الديموجرافي لأوروبا، والذي كان ثابتاً نسبياً خلال القرن الثامن عشر ثم ارتفع بشكل مفاجئ في القرن التاسع عشر، وهو ما جعل الجزئياً إمكانية حدوث تطور صناعي في أوروبا في القرن التاسع عشر، إلا أن أحداً لم يعايش هذا الحدث مثلما عايش ثورة ١٨٤٨.

كما أنه بدأنا البحث في أشكال التشفية للشعوب الأوروبية في القرن التاسع عشر ولاحتنا أنه في لحظة ما، أن كمية البروتين المتصة من طرف الشعوب الأوروبية بدأت تظهر فجأة، وأنه لحظت جليل ومهم بالنسبة لتاريخ الاستهلاك وتاريخ الصحة وتاريخ التعمير (أو

الخاصة بنفس موانئ جنوب أمريكا وجزر الأنتيل وامتثلوا وموانئ البحر الأبيض المتوسط.

وكما ترون فإن المؤرخ لا يقول الوثائق لكي يحدد الواقعة الاجتماعية أو الفكرية التي تختفي فيها، إن مهمته تقتضي معالجة سلسلة من الوثائق المتشابهة أو المتجانسة والخاصة بموضوع محدد في حقبة محددة ودراسة العلاقات الداخلية والخارجية لهذه المدونة التي تشكل نتيجة عمل المؤرخ.

ويفضل هذه الطريقة، وهنا تكمن الميزة الثالثة لتاريخ السلاسل، يمكن للمؤرخ أن يظهر أحداث لا يمكن لغيره أن يظهرها. ففي التاريخ التقليدي نعتبر أن ما عرف وما شهد وما هو مرجع بشكل مباشر أو غير مباشر هي الأحداث، وأن عمل المؤرخ يمكن في البحث عن السبب أو عن المعنى. فالسبب والمعنى مختلفان بالضرورة، أما الحدث فهم ظاهر حتى وإن كنا لا نملك الوثائق الكافية لإقامته بشكل ثابت.

أما تاريخ السلاسل، فيسمح بإظهار وبشكل ما، طبقات مختلفة للحدث، بعضها مرئي مباشرة ومعروف حتى من طرف المعاصرين له. وفوق هذه الأحداث التي تتشكل بطريقة ما، هنالك أحداث أخرى غير مرئية أو غير مدرجة من طرف المعاصرين والتي لها شكل مختلف.

لنأخذ من جديد عمل «شوفي»، ماذا نلاحظ؟ هنالك دخول وخروج البواخر من ميناء سيقى، وهو أمر معروف للمعاصرين الذين عاشوا في سيقى، لذا يمكننا أن نعيد تشكيل هذا الحدث من جديد ومن دون عناء. لكن فرق هذه الفشة من الأحداث، هنالك غمط من الأحداث أكثر صعوبة، أحداث غير مرئية بشكل دقيق وينفس الطريقة من طرف المعاصرين لها مادام لهم مستويات مختلفة من الوعي، حول انخفاض وارتفاع

الفرنسيون بالأحداث الساكنة بمعنى تلك الأحداث التي تتجاوز القرون كالصناعة الزراعية في أوروبا والتي بقيت ساكنة أو جامدة، وذلك منذ القرن الرابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر وهكذا، فتحت دورات الاقتصاد الزراعي توجد دورات كبيرة ثم صغيرة وهكذا.

يعنى هذا أن التاريخ ليس حقبة واحدة بل كثرة من الحقب المتوالية والمستترة الواحدة خلف الأخرى. لذا يجب استبدال المفهوم القديم للزمن بمفهوم تعدد وتكاثر الحقب، وعندما يقول خصوم البنيوية: (إنكم تنسون الزمن) هؤلاء المحصوم لا يريدون الأخذ بعين الاعتبار بأن هناك وقتا ليس بالقصير، حيث تخفى فيه التاريخ عن الزمن، أو بمعنى آخر لم يعد المؤرخون يعترفون بهذه الحقة الكبيرة والوحيدة والتي تحمل بحركة واحدة جميع الظواهر البشرية، فمنذ بداية التاريخ ليس هنالك هذا الشيء كالتطور البيولوجي الذي يحصل لجميع الظواهر والأحداث، هنالك فقط حقب متعددة وكل حقبة تحمل نمطا من الأحداث، وهذا هو التحول الذي يحدث في فروع التاريخ.

وهكذا أصل إلى الحاققة، وإنى أعتذر عن هذه الإطالة والتأخير، أعتقد أن بين التحليلات البنيوية للتغير والتحول والتحليلات التاريخية لأنماط الأحداث وأنماط الحقب، هنالك لا أقول هوية أو حتى تقارب، ولكن هنالك جملة من نقاط التماس المهمة شاسير إليها وأنهى الموضوع. عندما يتناول المؤرخون الوثائق، قسم لا يتناولونها من أجل تأويلها، يعنى أنهم لا يبحثون عن معنى خفى خلف أو وراء الوثائق، إنهم يتناولون الوثائق في إطار نسق العلاقات الداخلية والخارجية.

وبالطريقة نفسها، فإن البنيوية عندما تدرس الأساطير والأدب فإنها لا تبحث في هذه الأساطير

إطالة العمر). إن الارتفاع المفاجئ لكمية البروتين المتصن من طرف شعب، يعتبر أكثر خطرا من تغيير دستور أو الانتقال من مملكة إلى جمهورية مثلا. وأنه حدث، لكنه حدث لا يمكن أن نتحصل عليه بواسطة الطرائق التقليدية، وإنما بواسطة تحليل السلاسل تحليلا متواصلا، وتحليل تلك الوثائق التي لا نعير لها في الغالب انتباهها أو نهملها.

وهكذا نرى أن تاريخ السلاسل لا يعنى تنويع الحدث في صالح التحليل السببي أو تحليل المضمون لكنه محاولة للكشف عن طبقات الأحداث التي تتعاضف.

وننتج عن هذا، نتيجتان كبيرتان ومتراعبتان: الأولى هي أن الانفصالات في التاريخ ستتكاثر، وتقليديا المؤرخون يرسدون الانفصالات في أحداث كاستششاف أميركا أو سقوط القسطنطينية. وحقيقة فإن أحداث كهذه يمكن أن تسجل انقطاعات ولكن الانقلاب الكبير على سبيل المثال للترجى الاقتصادى الذى كان متطورا في أوروبا في القرن السادس عشر ثم استقر، ودخل في مرحلة التراجع في القرن السابع سجل انقطاعا أو انفصالا لم يكن معاصرا للأول ومن هنا، يظهر التاريخ لا كتواصل كبير ضمن انفصال ظاهر ولكن كتسلسل لانفصالات متراصة.

والنتيجة الثانية هي أننا مضطرون وفقا لهذا، إلى الكشف داخل التاريخ عن أنماط مختلفة من الحقب. ففي الأسفار هنالك مثلا الدورة القصيرة حيث الأسعار ترتفع بعض الشيء ثم تصل إلى سقف ما، فتتزلز قليلا أو وهكذا... إنها دورات قصيرة يمكن عزلها ولكن فوق هذه الدورات القصيرة هنالك دورات أكثر أهمية والتي تصل إلى خمس عشرة سنة أو عشرين سنة أو خمسين سنة، وهنالك فوق هذه الدورات ما يسميه

أو بمعنى آخر إن المجتمعات البشرية ليس لها مسارات ولا تحديدات ولا تنظيمات أكثر من الحياة ذاتها. وبما أنه لا توجد ثورة عنيفة في الحياة وإنما هنالك تراكم بطيء لتحولات صغيرة وبسيطة، فإن الأمر نفسه يحدث في التاريخ البشري، فهو لا يحمل في ذاته ثورات عنيفة وإنما فقط تغيرات بسيطة لا تدرك. وبواسطة هذه الاستعارة البيولوجية التي تمجّل التاريخ إلى أنواع الحياة نضمن أن المجتمعات البشرية لا تعرف الثورة.

أعتقد أن النبوية والتاريخ يسمحان لنا، بترك هذه الأسطورة البيولوجية للتاريخ والحقب النبوية بتحديثها للتحويلات والتاريخ بوصفه لأنماط الحقب المختلفة، يجعلان من الممن من جهة ظهور الانفصالات في التاريخ ومن جهة أخرى بظهور التحويلات المنظمة والمنسجمة. النبوية والتاريخ المعاصر أدوات نظرية بواسطتهما - وفي مقابل الفكر القديم للاتصال - يمكن أن نفكر حقيقة انفصال الأحداث وتحول المجتمعات.

نص المحاضرة التي ألقاها مشال فوكو بجامعة «كايو» باليابان في ٩ أكتوبر سنة ١٩٧٠، ثم صلبت في شكل مقال في فيغري سنة ١٩٧٢. وتضمنها المجلد الثاني من أعماله التي جمعها «دانيال ديفار وفرانسوا أولد» والصادرة عن دار غليمار سنة ١٩٩٤، الصفحات من ٢٦٤ إلى ٢٨١.

أو في هذا الأدب عما يمكن أن يعبر عن عقلية حضارة أو تاريخ فرد، إنها تحاول أن تبين العلاقات وتسق العلاقات الخاصة بهذا النص أو بهذه الأسطورة. فرفض التأويل أو التفسير الذي يمكن خلف النصوص أو الوثائق هو العنصر المشترك الذي نجده عند البنويين وعند المؤرخين المعاصرين.

والنقطة الثانية كما أعتقد، هي أن البنويين كالمؤرخين توصلوا من خلال أعمالهم إلى إهمال ذلك المجال البيولوجي الكبير والقديم في الآن نفسه للحياة والتطور. فمنذ القرن التاسع عشر، استعملنا كثيرا فكرة التطور والمفاهيم المرافقة لها من أجل رسم وتحليل مختلف التفسيرات في المجتمعات البشرية أو محارسات ونشاطات الإنسان.

إن هذه الاستعارة البيولوجية التي مكنتنا من تفكير التاريخ قدمت فائدة أيديولوجية وأخرى ابستمولوجية. الفائدة ابستمولوجية هي أنه أصبح لدينا في البيولوجيا نموذج شارح، يمكن تحويله إلى التاريخ كلمة بكلمة، وكان الأمل في هذا العمل هو أن يصبح التاريخ تطوريا وأن يصبح بالتالي علميا كالبيولوجيا.

أما الفائدة الأيديولوجية فسهلة المعالجة، وهي أنه كان صحيحا أن التاريخ في حقبة ما يماثل الكائن الحي، وإذا كانت عمليات التطور هي نفسها في الحياة وفي التاريخ، فمعنى هذا أن المجتمعات البشرية لا تملك خصوصية خاصة بها،

رسالة



الشعر صياد وحيد

عبد المنعم رمضان

منذ تغلغل شعرك على ألسنة أغلب الناس، وأصبح مثل الماء والهواء يحاول أن يكون عنصراً من عناصر تكوين الياقوت والمراحم وصاحب التجربة الأولى، كلنا انتبه إلى انتشاره، وأقلنا انتبه إلى نضارته وتوقده أقلنا انتبه إلى الخطأ النظري الفادح، خطأ فكرة أن الشاعر قد يستهل حياته الشعرية بالمرأة لكنه لابد أن يتجاوزها إلى الأسمى والأشمل، شعرك بفطريته أدرك أن الأسمى والأشمل هو المرأة ذاتها، لم أشك لحظة في أنك لم تأبه بكل تلك الجسدية التي فرض شروطها - أيام بداياتك، أيام الخمسينيات - كثير من النقاد والشعراء والكتبة، وقسموا القضايا إلى قضايا نبيلة، وأخرى غير نبيلة، هل

الشاعر نزار قباني سأفتح لك قلبي، سأفتح به غير احتباس، لأنك فيما أوقن شاعر صادق ذلك الصدق الذي قد تشعر أحياناً أنه غائض عن الحاجة، أنه لم يكن ضرورياً دائماً الصدق الذي لا يصنع مشاهة، بل يصنع خطوطاً قصيرة من الدانتيل لا تختلط في الخيال مع خطوط الموضة، خاصة أنك كثيراً ما تفتت في اللعب بالألوان، اللعب الحمر بالألوان، كانت الألوان عندك تبدو وكأنها جسر خفى يجمع بين المرأة والطبيعة، ويجمع بين المرأة والحب، ويجمع الثلاثة معاً، سأفتح قلبي به غير احتباس لأنك شاعر ما زال يشير الحسد بين أقرانه ومجاليه، والذين بعدهم، والذين بعد بعدهم، الخ الخ، ذلك

أيضاً أنك مع المرأة اجتزت الطريق الفاصلة بين
البادية والمدنية، بين الريف والمدينة لم تتصكع
أبداً مع نساء البادية، لم تتصكع مع نساء الريف،
انقلت إلى قلب المدينة، كانت أفعالك خالية من
الشعور بالإثم، أجزم أن شعرك كله خال من
الخطيئة، خال من التصوف والمساءة والعبث، خال
من الأساطير ومن الرموز الكبيرة، كلها تخللت
أشعار مجاليك، كلها أيضاً تكاد تنقضي، تكاد
تغيب، لم أجرؤ على ادعاء أن شعرك خال من
الحكايات الكبيرة، شعرك الذي كله حكاية كبيرة،
الذي يصير على حكايته بما قد يوحى بالترق، بما
قد يوحى بالكثرة، البعض يظن أن علاقة الخالق
المبدع نادرة مخلوقاته، الندرة التي عند جبران
تعنى القلة، والتي بها ينفي الشاعر الألماني
جيتيه من امبراطوريته، صحيح كذلك أن حيلتك
الفنية التي يعرفها شعراء العشق، كانت الجمع
بين الحب ولغة زماننا، الجمع بين قديم أزلي
وجديد عابر، ولكنك وللأسف ستظن أن حرية
المرأة تقتصر على أن تكون لباساً للرجل الذي
تشاء، في الوقت الذي تشاء، بما يشعرون أنها
ستزول الحرية أو المرأة، وأن البقاء سيكون لحيلة
جديدة، هي حيلة الإغراء والإغواء الدائمين،
اللافت أن كلمة السر كانت كلمة هائجة، لذلك لم
يستطع أحد أن يعتبرك واحداً من شعراء النضال
السياسي، رغم وفرة نتاجك في بابك، وأظن أنهم
هذه المرة فعلوا ما يشبه الصواب، وأخرجوك من
شعر الحداثة، وأظنهم فعلوا ما يشبه الخطأ.

نزار قباني

كلنا يعرف أنك خرجت مبكراً من سرانيل
شعراء نحبهم، سعيد عقل وإلياس أبي شبكة
وصلاح لبكي والأخطل الصغير وميشيل طراد،

تذكر ذلك العبث الذي جرف طفولة نهد، جرفها
إلى أن أصبحت طفولة نهر، لقد انحزت بكل
طاقتك إلى القضايا الثانية، الحسيسة والتذلة،
والتي يجب أن تؤجل، انحزت إلى الجسد
والغريزة السوداء، هكذا، فيما كانوا كعادتهم
مشغولين بقضايا التحرير والتحرر القومي،
فكان أن انصرفوا أعنى النقاد الجسادين عن
شعرك، اكتفوا بشعار قاله أحدهم، إتركوه، لقد
دخل مغدق المرأة، إتركوه لن يخرج منه، ثم تبعه
الباقون، لكنك عاقبتهم بالتفاف الناس حولك،
الناس الذين لا بد كانوا يعانون من حاجات ملحة،
كانوا يعانون من ظمأ وجوع إلى العصيان والتمرد
على أخلاقهم وعلى ثباتها وجسودها، وعلى
رسوخ الأعراف وديومتها، وعلى أحمد شوقي
وحافظ وإبراهيم ناجي، صحيح أنك فيما بعد
كشفت عن وجهك الثوري الخالي من التجاعيد
ومن المساحيق أيضاً، وغنيت لشوار الجزائر وبور
سعيد والفدائيين الفلسطينيين، غنيت لجميلة بو
حريد وشعراء الأرض المحتلة وبلقيس، ولعنت
الحكام والمهرجين والممثلين، ولعنت أيضاً التنازلة
والدراويش والأثمة وصناع الفتاوى وسكان دقتر
النكسة، لا أنكر وقد لا تنكر معي، إن نظرتك
كانت قريبة من أن تكون نظرة طفولية، نظرة
بانفعال لا تأمل، كأنك كنت دائماً ضد التأمل،
نظرة بريئة لأنها مليئة بالسذاجة وعاشقة لأنها -
فيما سبق وفيما سيتلو - اعتبرت المرأة كلمة
السر الوحيدة للولوج إلى الأثرمة الخديشة، وأن
تحريرها هو جوهر التحرير، صحيح أنك نقلت
المرأة من وجودها المثالي حيث الأسطورة والقداسة
وربما الألوهة، إلى وجودها الواقعي بنسائيتها
وأظافرها وملابسها الداخلية وسجائرها، صحيح

المهربة، وحملت نيابة عن البالغين وسواهم بالأجزاء التي مازلت مغطاة من جسد الوطن، والتي يستلقى فوقها الحكام والسلاطين والمخبرون والشرطة، حملت حليماً عارياً، كان البالغون وسواهم ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروغ صبر، أعود وأقول، خرجت مبكراً من بدلة سعيد عقل وأيضاً من حانة جاك بريفر مغنى الشارع والحياة اليومية والأشياء الصغيرة، ورغم ذلك استطعت أن تكون شيخ طريقة بسراويل وبدلة وطقوس بدائية، وكان يصعد سلام طريقتك شعراء نحترم بعضهم مثل شعراء المقاومة الفلسطينية، وأظن وقد تظن معي أن بدايات محمود درويش كانت مسكونة بأنفاسك، ثم أصبحت مسكونة بأنفاسكما معاً، أنت وأدونيس، هذه مفارقة ثانية كانها احتفاء آخر بالواضح والغامض، وكان يهبط سلام طريقتك شعراء نخشى عليك من رداهم أنت تعرفهم، وأحياناً كنت تسألهم بطريقة مريكة، صحيح أنك غيرت عربات قطارك أكثر من مرة، غيرت لونها، تخليت عن اللون الأزرق لون السماء والعمود الشعري، تخليت عن العمود نفسه الذي كان جلبابه يبرز فتنتك، وكانت قوانينه الموسيقية والبلاغية، قوانين الصوت والإتشاد، قوانين انتفاخ الرئة والحنجرة والشدقين كانت تتكفل بإضفاء عنصر الجمال الباقي، وإخفاء حقيقة أن رؤيتك ظلت دائماً بغير منظور، بغير بعد ثالث، لعلك اخترت أن تتخلى عن البعد الثالث طلباً للبساطة، طلباً للاتصال والإيصال الشعريين، طلباً للناس، أصبحت عربات قطارك مدهونة باللون الأبيض، لون قصيدة النثر، الذي يفضح كل تلوث، محجور من قوالب الشعر، ومن الأوزان، ولم تستطع رغم الحرية الممنوحة أن تحقق

خاصة الأول الذي له أهمية باللغة في تنظيف الصوت، تنظيف اللغة، والذي خرج منه أدونيس أيضاً، هذه مفارقة أولى كانها احتفاء بالواضح والغامض، لعلك تعلمت فيما بعد أن تحب اللغة ذات الانساخ الأثني، اللغة التي تشبه مدينتها، في القاهرة وغيرها من العواصم كان الرومانسيون قد أنعمشوا شعر الحب والغزل، وجعلوه غرضاً رئيسياً من أغراضهم، وظل شعرهم رغم بعض جبراًته خجولاً موارباً، ظل يدور في أفلاك طاقة فوق رؤوس الناس، وبعيدة عن ضجة النهد وأبهة السيقان، كأنه يتجنب العكوف على الجسد خشية السقوط في الخلاعة، وعلى الرغم من أن المدنية كانت تمحز تقديماً، وتسمح للرجل أن يجاور المرأة في الجامعة والعمل، وكانت توقظ رغبة المرأة في تعريض أطراف جسمها للهواء والشمس وشهوة الحياة، وتوقظ رغبة الرجل في اقتحام ايروسية جديدة، ايروسية تجلى الجسد بدلاً من ايروسية خفائه، إلا أن الرومانسيين أثروا أن يروا المرأة المرسومة على جدران كهوفهم، المرأة الإلهة والمختلسة، المعبودة والفاتية، فجاءت لغتهم وكأنها مفسولة في بحيرة، وكأنها بغير رائحة عرق، أذكر أنك أدركت شرودهم، وأدركت معه أنك في قلب مدينة لم تكتمل بعد، وعلى عتبة حضارة ترغب في الاعتراف باللذات ولا تقدر، وأذكر أنك تمحرت عن اللغة المتسخة الأثيق، النازلة من أفواه تناوء، وحملت نيابة عن البالغين بالأجزاء التي مازالت مغطاة من جسد المرأة، حملت حليماً عارياً، كانوا ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروغ صبر، وفي مرحلتك السياسية انشغلت بحرية الوطن، وكأنها تنوع على حرية الجسد، وكتبت بإحساس من يكتب القصائد

من النساء، ولم أعرف شاعراً قبلك بلغ بالإيهام حده الأقصى، فرغم أن شعرك كله يقوم على النبرة الشخصية العالية، النبرة التي تقترب من الكلام اليومي، والتي لا تتضجر سواء كانت القصيدة بلسان الرجل أو بلسان المرأة، إلا أنه وهذا سر آخر من أنوارك يبدو هذا الشعر وكأنه استطاع أن يصطاد المشترك بين نبرات البشر البسطاء يصطاده في مصيدة أقل ما يقال عنها أنها محكمة وحشة، حتى يصعب التمييز بين الشخصى جداً والأقل قدرة على أن يكون شخصياً.

نزار قباني

أعلم أن لك أصدقاء كتابة وأصدقاء فن، نحبهم، ونراهم على قارعة الطريق نراهم مثلما نراك، مستذكر معى نجمة الصغيرة، وفيروز، وغادة السمان، ولكن الذى أعلمه وأطمئن إليه كثيراً، هو أنك ستبقى، سيبقى شعرك العمودى مرخياً مثل جدائل يعبث بها الهواء ولا يقدر على اقتلاعها، سيبقى شعرك العمودى أليفاً وبسيطاً، ربما يكون بقاؤه مؤكداً أكثر من بقاء شعر كثير يزعم أنه يكتب الحياة اليومية والتفاصيل الصغيرة، أما أنت فستصبح مثل صاحبك القديم عمر بن أبى ربيعة، شاعراً جميلاً نحتاجه فى لحظات الراحة وخلو البال، أعلم أنها لحظات قليلة، وأحياناً نادرة، ولذلك اسمح لى أن أصرخ فيك، لا بد أن تشفى، قاوم، تذكر خبز وحشيش وقمر وقاوم، تذكر طفولة نهد وقالت لى السمراء وأنت لى وسامياً وقصائد متوحشة وقاوم، تذكر أن الشعر نفسه يخاف من نزار قباني، الشعر نفسه والله العظيم، تذكر ذلك، تذكر وقاوم.

لعصافيرك إمكانية الطيران العالى فى فضاء حريتك، أظنك كنت يائساً بعض الشيء، كان ثانى أوكسيد الكربون هو الأوفر بين غازات شهيقك، كنت بعد ضياع العمود مثل المليونير الفقير، انشغلت دائماً بالأدوات التى تعوض الموسيقى الغائبة، واعتقدت أن الشعر رسم بالكلمات فقط رسم بالكلمات، فبدأت تسرف فى إنتاج الصور، وفى استهلاكها، أحياناً أنساها هل كنت عاشقاً يبحث عن معنى للوجود، هل كنت عاشقاً حقاً يبحث عن رؤية ورؤيا، أم كنت تهدف فقط إلى المتعة، المتعة الخالصة، كأنك تريد أن تستأصل الفحولة الشعرية الموروثة، فحولة اللغة والبيان، وتستبدلها بفحولة الذكور، بل بفحولة آخر الذكور على الأرض، والذى لا بد أن يكون له الحق فى ادعاء أن القول المباشر الغفل هو النقاء عينه، وأن الصورة هو يد الله، لا تستغرب إذن إذا نظر إليك بعضهم على أنك من سلالة أئمة ملعونة، جراثيمها مثل حب الرمان، سلالة كازانوف، ولا تستغرب إذن إذا أدركنا أنك وأنت تفعل ذلك كنت تحرق شعرك وراءك ليمشى فى الطريق نفسها طريق مريم المجدلية أيام صباها، فأصبح بعد قليل أداة للغواية، أصبح فخاً طفولياً، وأصبح مجرد فائزة جميلة وفاتنة على مائدة طعام، هكذا أردت أنت، فأصبح أحياناً قنديلاً أخضر قيمته فى توفير الزينة أكبر من قيمته فى تدبير النور، وأحياناً متديلاً حريباً لا ليمسح العرق، ولكن ليوضع فى جيب الجاكت العلوى، وعند الحاجة إلى مزيد من الغندرة يوضع فى كم الجاكت.

نزار قباني

لم أعرف شاعراً قبلك كانت غالبية المفتوتين به



منحنيات التحول والثبات فى اللغة العربية و آدابها (القسم الثالث والآخر)

د. محمود إسماعيل

د. الشعر

لشعراء السلطة أما بالنسبة لشعراء المعارضة؛ فقد اهتموا بموضوعات مفارقة كالزهد والتصوف والتحرير على الثورة. كلنا ظهر شعر العوام الذى تبنى همومهم وعبر عن روح التلمس والسخط.

أما بالنسبة للشكل؛ فقد جرى إحياء الأنموذج الجاهلى والتشبيث به فى صوره وأخيلته، فى مبالغات وتسطيح معانيه، والاهتمام بالألفاظ والإسراف فى البديع باعتبارها أنموذجا للمفاضلة بين شاعر وآخر.

وفى العصر الثانى، تبدل الحال، فظهرت أغراض جديدة للشعر لم تكن مسبقة ولا مطروقة بينما تطورت الأغراض التقليدية قديما، إذ تألق شعر الوصف وازدان نتيجته الإزداد

عبر الشعر بوضوح عن معطيات الواقع الاجتماعى بجوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمذهبية والفكرية بوجه عام. لذلك اختلف فى موضوعاته وفى أساليب اختلافها جوهريا ما بين عصر الإقطاعية المرحفة وعصر الصحة البورجوازية الثانية؛ سواء فى المعانى أو فى الخصائص أو فى موقفه من المحافظة أو التجديد .

فى العصر الأول؛ انتكس الشعر عما كان عليه فى العصر السابق - عصر الصحة البورجوازية الأولى - فى أغراضه غلب عليه الوصف والمديح والهجاء واستجداء الحكام، فضلا عن الصراع المذهبى الذى احتدم فى هذا العصر. هذا بالنسبة

«الأدب كله بجميع أنواعه صدى للحياة الاجتماعية. فلما أفرط الأمراء في الظلم والاستبداد ومصادرة الأموال؛ كان من الطبيعي أن يتقسم الشعراء قسمين: قسم يلهو معهم ويتفتح بما لديهم فيمدحهم ويقلب سيئاتهم حسنات وهم الأكثرية كالمختبئ وأبي فراس والناشي، وقسم قنعه نفسه من الملق وطبعه من التقرب كأبي العلاء المعري، فيتخذ خطة أخرى وهي الذم والتدح. وكذلك انقسم الشعراء». ويلخص أسعد الدارسين (٢٠٢) الشقاة خصائص هذا الاتجاه في الشعر بقوله:

«من حيث المنهج: يسير أصحاب هذا الاتجاه غالباً على الطريقة القديمة في البدء ببكاء الأطلال، أو الافتتاح بالفرح التمهيدى، ثم الانتقال إلى الغرض الأساسى الذى قد يسبق بوصف رحلة الشاعر، وقد يتبع بالفخر بشعره. ومن حيث اللفظ، يفضل أصحاب هذا الاتجاه الأسلوب القديم في الميل إلى فخامة اللفظ والعبارة، ومن حيث الموسيقى الشعرية، يؤثر أصحاب هذا الاتجاه اللوح القديم في حب الأوزان الطوال والقوافى ذات الزينة».

ويعتبر شعر المختبئ خير دليل على هذه الخصائص، إذ تمسك بطريقة العرب القدماء، وأخذ بمذهب ابن المعتز، حتى قيل إنه شاعر الملوك والأمراء. (٢٠٣) ولا غرو، فقد حكم بعض النقاد على شعره بالخلو من «الشاعرية» إذ هو أشبه بالحكم والأمثال المأثورة، وهو من حيث الموضوع، شديد الثقل على النفس. (٢٠٤)

وعلى غرار المختبئ تسج أبو فراس الحمدانى (ت ٣٥٧هـ)، إذ أسرف في شجر الفخر، وبالغ في الخيال على حساب الحقيقة، ولا يزيد وصف الحرب في شعره عما كان يقال في وصف قتال بين قبيلتين من البدو في الجاهلية. (٢٠٥)

الاقتصادى والعمرانى. وساد شعر يعكس تجارب الشاعر النفسية ويعبر عن خواجه الشعورية في باب الحب والغزل. وخفت حدة المديح والهجاء، وظهر مردود النهضة العلمية والفكرية في تهذيب المعانى وعمقها وثراء معجم الشاعر باللفاظ الحضارة واصطلاحات العلوم.

بالمثل تطورت الأساليب وتهذبت، فتركبت الأخيلة وازدادت الصور وخفت المبالغات، وازداد الشعر السياسى عمقا؛ إذ جرى توظيفه فى أغراض دعائية وسياسية. وارتقى شعر العوام بارتقاء أحوالهم وتعاظم منزلتهم الاجتماعية.

لنحاول بسط تلك الرؤية العامة وبرهنتها من خلال استقراء نماذج من النتاج الشعرى خلال العصرين؛ عصر الإقطاعية المرجفة، وعصر الصخرة البورجوازية الثانية.

ففى العصر الأول؛ عكس الشعر مأساه من تشبث بالنصية والمحافظة، وإحياء النموذج القديم باعتباره مثلاً أعلى يقاس عليه (١٩٩). يفهم ذلك من النصائح التى قلّمها أبو تمام لتلميذه البحتري (ت ٢٨٤هـ)؛ حيث قال:

«... وجملة الحال أن يعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنته العلماء، فاقصده، وما تركوه فاجتنبه؛ ترشد إن شاء الله تعالى» (٢٠٠).

من الغريب أن تصدر تلك النصائح من أبى تمام الذى اعتبر مجدداً فى عصر الصخرة البورجوازية الأولى. لكنّها ضغوط الرحلة الإقطاعية التى أرغمت الشاعر المجدد عن التكرار لمنهج.

وقد لاحظ «كلود كاهن» طغيان المديح على شعراء هذا العصر، وحسبنا مثال المختبئ، الذى أصبح شعره مثلاً أعلى فى سائر أرجاء العالم الإسلامى.

يفسر أحمد أمين تلك الظاهرة بقوله (٢٠١):

الإسراف الحسى نتيجة التردى فى حياة اللهو والمجون، (٢٠٩). فإن شعر بعد اليأس المحيطين - حتى من كانوا زهادا متصوفين - قد عبر عن عين الإسراف، كمهرب من الفقر واليأس والفاقة... (٢١٠) هذا من جانب.

ومن آخر، أفضت هذه الظروف الصعبة إلى قدح قرائع العوام، فأفرزوا شعراء - مثل الأحنف البكرى - عرفوا باسم «شعراء المكدين» تبنا قضايا وهموم العوام، ونددوا بجند السلطان. يقول الأحنف فى هذا الصدد:

إذا ما أجوز الطرق
على الطراق والجند
حذار من أعاديهم
من الأعراب والكرد
ويقول آخر:

الحمد لله ليس لى بخت

ولا ثياب يضمنها تخت (٢١١)

من الظواهر الدالة على تسييس شعر المعارضة فى هذا العصر، ما تقف عليه فى شعر الشريف الرضى الذى امتدح المذهب الشيعى ورثى أعلام العلويين الذين اضطهدوا وجرى اغتيال بعضهم. وعلى الرغم من تقليديته فى الجانب الفنى، إلا أنه اتسم بالسمر الروحى ونأى عن الألفاظ البديعة والهجائية المقلعة

أما ما يحمده للشعر عموما فى هذا العصر، فهو البراعة فى الوصف خصوصا عند شعراء الأرستقراطية كإبن المعتز. يقول فى وصف سحابة:

ومارية لا تقل البكا

جرى دعمها فى خدود الثرى

سرت قدح الصبح فى ليلها

بهرق ، كهنديّة تنتضى

وهنا نلمح الاستعارات والبديع، وخصب الخيال

ولا تشريب، طالما كان الفخر «الترجسى» والبهاء المقلد الذى ينطوى على ألفاظ بديعة من أهم سمات الشعر فى هذا العصر (٢٠٦).

على النقيض من الفخر والمدح والهجاء، عبر أبو العلاء المصرى عن الزهد والسخط والتبرم والتعديد بسياسات العصر وشعرائه. لكن شعره - فنيا - لم يستطع الانعتاق من «التكنيك» السائد، لذلك اعتبره بعض النقاد تقليديا لم يأت بجديد، وأن شعره مال إلى التكلف، وعدم القدرة على التركيب. (٢٠٧)

أما عن رواج شعر الزهد والتشاؤم فى هذا العصر، فكان نتيجة منطقية لإجهاض الثورات الاجتماعية التى استهدفت التغيير، وقمعها بعنف من قبل «الأوليغاركية» العسكرية المتسلطة، فضلا عن تفاقم المشكلات الاقتصادية وتفشى المجاعات والأوبئة التى حصدت الطبقات الفقيرة حصدا.

ولا غرو، فقد تغزل أحد الشعراء فى ليمونة!! وقضى آخر لو أن بطن أمه ما مخضته. يقول بكر بن حماد فى هذا الصدد:

قلبت الخلق إذ خلقوا أجابوا

وليتك لم تكن يا بكر شيئا.

بل إن الفقر والمسغبة، أفضى إلى تطرف بعض الزهاد إلى حد الميل إلى الزندقة. قال أحد الشعراء فى هذا المعنى:

تلوم على تركى الصلاة حليتى

فقلت اغربى عن نظرى أنت طالق

أصلى ولا فتر من الأرض يحتوى

عليه يمينى ؟ إبنى لمنافق

بل إن على الله وسع لم أزل

أصلى له ما لاح فى الجو بارق (٢٠٨)

وإذا كان شعر بعض الشعراء من الطبقة الأرستقراطية - مثل إبن المعتز - قد عبر عن

أكثر من جدة المعنى (٢١٢).

ويعد الصنوبري (ت ٣٣٤هـ). وكشاجم من أهم شعراء الوصف في هذا العصر. يقول الأخير في وصف بساتين حلب:

قد أهدق الورد بالشقيق
خلال بستانك الأتيق

كان حوله وجوه

متشرفات إلى حريق (٢١٣)

وعلى منوالهما نسج شعراء آخرون من أمثال محمد بن عهد السلام السلافي (ت ٣٩٤هـ) (٢١٤).

ونعتقد أن البراعة في وصف مظاهر الطبيعة، لم يدخل من مغزى سوسيو - سياسى. لقد كان نوعا من الهرب من المجتمع بضوائقه ومنغصاته إلى الطبيعة الصامتة ومحاورتها.

بدى به أن تسمو هذه الأنماط المتضاربة من الشعر سائر أوجاء العالم الإسلامى، حاملة نفس الخصائص والسمات.

ففى بلاد ما وراء النهر، جرى الشعراء على أساليب أهل العراق من حيث الشغل في الخيال والإغراق في المبالغة والإمعان في التشبيه. ويعد الشاعر محمد بن موسى الحداد البلخي في ذلك خير مثال. (٢١٥)

وفى الشام، حسبنا ما قلنا من حديث عن المتنبي وأبى فراس والمعري.

وفى مصر، اتسم الشعر بالهزال في ظل نظم أصحمية تركية - الطولونيين والإخشيديين - أغدقت وحسب على المتزلفين والمتسلقين من شعراء المديح، كالحسين بن عبد السلام الذى استلح أحمد بن طولون بقصائد تنطوي على مبالغات مجقوة. (٢١٦)

وفى بلاد المغرب، انتقل النموذج العراقي بفضل الشاعر بكر بن حماد الزناتى الذى غلب على

شعره الوصف والزهد والوعظ، (٢١٧) عاكسا تردى الأحوال في بلاد المغرب من جراء الصراع الإثنى والمذهبي. لقد عبّر بكر عن هموم المسحوقين وزند بشعر الأمراء والشعراء - من أمثال الحسن بن كنون - أمير فاس. (٢١٨).

كما غلب «التقليد» في الأندلس وزاد فيه شعراؤها من حيث «فقر المعاني والتقييد بالقوالب اللفظية - محاكاة للمتنبي - والشكليات الجامدة، لم يدخل فيه تغيير اللهم إلا الزخارف الشعرية التي تأثر الشعراء - فيها بزخارف الأرابيسك». (٢١٩) كما طرق الشعراء الموضوعات ذاتها، كالوصف والزهد والنسيب والمديح والفخر والهجاء، وتفسر براعتهم في الغزل الحمى بالإسراف في البذخ والمتع. ولا غرو، فقد تفننوا في الحب الشاذ والغزل بالذكر حتى فى ثنايا أكثر مجالات الشعر وقارا. (٢٢٠) ولم يظهروا اهتماما بالشعر السياسى إلا لما، ولم يوفقوا في شعر الحكم والتهذيب، كما تحول الشعر الدينى والنصوى إلى وعظ مبتذل. (٢٢١)

وتعزى براعتهم في الوصف إلى ثراء وتنوع الطبيعة الأندلسية تضاريسا وأناسا. بل كثيرا ما توى الغزل المالح في شعر الوصف. يقول شاعرهم عبد الله بن يحيى في وصف الورد:

تجلت من الورد الأتيق حذائق

وبات حميد الأتس والمهد رائق

على الورد من إلف التصابي تحية

وان حرمت إلف التصابي علاقت (٢٢٢)

كما مزج الشعراء بين الزهد والمجون حتى في القصيدة الواحدة، يتجلى ذلك في ديوان ابن عبدربه «المحصات»، بحيث أتبع فيه كل قطعة غزلية بأخرى في الحكمة والزهد. (٢٢٣)

أما عن شعر العوام في الأندلس، فقد تمثل في

الصغيرة التي قرطها النقاد المعاصرون والمجددون أيضاً من أمثال الشعالي صاحب «تيسمة الدهر» (٢٢٩) ومن أشهر الشعراء في هذا الصدد ابن نكك والعكبري (٢٣٠).

من مظاهر التجديد أيضاً، تعبير الشعراء عن تجاربهم النفسية وطرح ما تحبش به مشاعرهم من هموم وهواجس عبروا عنها في صدق وبراعة. يقول أحد مؤرخي الحضارة: (٢٣١) «مال الشعراء إلى أن يبعثوا في النفوس ما يرفعها إلى آفاق الحياة القوية، أكثر من ميلهم إلى أخذ لباب الناس بعبارات وأخيلة جامحة. كما تيقظ الناس إلى الطرائق المستحدثة، وعاد الأدب إلى كشف ما يحيط بالإنسان في حاضرة من حياة متشعبة النواحي».

وهذا يعني أن التجارب الفنية للشعراء المبدعين كانت تلعب هموم الناس وطموحاتهم، بما يعني صحة مقولة «الفن للحياة». لم تكن المعاني الجديدة التي أخذت تغزو الشعر إلا نتيجة معطيات سوسيو - ثقافية عامة، انصرف الشعراء إلى تأملها وتقديمها بمنظور فني وإلى الإبانة عنها بوضوح وتلقائية. (٢٣٢)

لم يعد شعر الوصف مقصوراً على الطبيعة، كما كان الحال في العصر السابق، بل تجاوزها إلى وصف ما استجد في الواقع الاجتماعي من إصلاحات وأخلاقيات نوه بها الشعراء، بدلا من دغدغة الحواس بالمجاهرة بالمعاصي والاستخفاف بالمواضعات والقيم. (٢٣٣) كما هو حال شعر الوصف خلال عصر الإقطاعية. كما عكس شعر الوصف ما استجد من ألفاظ ومصطلحات نتيجة النهضة العلمية والفكرية، دخلت معاجم الشعراء وعبروا عنها بصورة فنية. (٢٣٤) بل إن الازدهار الاقتصادي غرز هذه المعاجم بما حدث من تطور في المأكل والمشرب واللباس (٢٣٥).

الأزجال والموشحات. ومعلوم أن الأزجال كتبت بالعامية، بينما ديجت الموشحات بالفصحى. ويعد الشاعر العامي مقدم بن معافى القبري (ت ٢٩٩هـ) أول من أبدع الموشحات، كما كان سعيد بن عديريه (ت ٣٤١هـ) رائد الأزجال. (٢٢٤) ويرى كلود كاهن أن الشعر الشعبي الأندلسي تأثر في أوزانه بالشعر الرومي، كما أثر بدوره في شعر الشعراء الجوالين في جنوب فرنسا. (٢٢٥) وأما ما كان الأمر، فالنائب أن هذا الشعر الشعبي الذي اعتبره النقاد التقليديون فناً سوقياً لا يستحق التبجيل، (٢٢٦) قدر له الرواج والانتشار بين العامة وغير العامة. وفي ذلك يقول ابن خلدون (٢٢٧): «استطرقه الناس وجملة الخاصة والكافة».

صفوة القول، عبر الشعر في هذا العصر عن معطيات الإقطاعية، في أغراضه وأساليبه، في موضوعه وفي معانيه وفي أشكاله. وحق لأحد الدارسين القول بأنه عموماً: «لم يخرج عن نطاق الاتعالي أو التقليد، وأن المعبري في هذا المجال يهتم باتباع الطرق المألوفة بدلا من البحث عن موضوعات جديدة تظهر عبقرية الشاعر». (٢٢٨)

في عصر الصنعة البورجوازية الثانية، شهد الشعر تطوراً ملحوظاً في أغراضه ومعانيه وأساليبه وتقنياته، كما جرى إبداع أنماط وأشكال جديدة، تتم عن التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والازدهار الفكري.

احتضنت النظم المتبرجة تلك النهضة في الشعر، كسائر الآداب والعلوم والفنون الأخرى. ففي ظل اليوبهيق، جدد الشعراء في المعاني والصور في مجال الأغراض التقليدية المعروفة. إذ تطور شعر الوصف، وجرى اكتشاف نهج جديد في بنية القصيدة، تمثل في ظهور المقطوعات

بين شاعر سنى وآخر شيعى، بقدر ما عولوا على فتح أبوابهم للشاعر المجيد. (٢٤١) كما هاجر شعراء من مصر إلى بغداد مثل جعفر بن أبى زيد. ولما لم يطب له المقام عاد إلى مصر منها بفضلها. يقول:

وما قصدنا بغداد شوقاً لأهلها
ولا خفيت مدّ قط أبصارنا عنها
ولا أننا اخترنا على مصر بلدة

سواها ، ولكنى المقادير ساقتنا (٢٤٢)
وقصة هجرة الشاعر ابن هانئ من الأندلس إلى المغرب فى ظل الفاطميين معروفة، لا تحتاج إلى بيان.

قصارى القول - إن نفثة الشعر السياسى والمذهبى الحادة قد خفت وتقلصت نتيجة ما أتاحتها لبرالية الصحوه من تسامح.

أما شعر العوام، فقد جرى الاعتراف به فى عصر الصحوه، وقرطة الأدياء، والنقاد من أمثال ابن سناء الملك، بعد أن كان مذموماً ملعوناً فى العصر السابق. (٢٤٣) كما تطورت أغراضه ومراميه، فمال إلى الفكاهة والظرف والسخرية، وحمل مصجم الكثير من ألفاظ العوام. يظهر ذلك فى قول الشاعر ابن الحجاج:

ترانى ساكناً حانوت عطر
فإن أنشدت ثار لك الكنيف (٢٤٤)
بدهى أن يسود شعر «الصحنه» سائر ديار الإسلام.

فى مصر الفاطمية، اهتم الفاطميون العرب بالشعر والشعراء، وأسس الوزير المستنير يعقوب بن كلس «خطة» للاحتفاء بهم. (٢٤٥) لذلك أصبحت القاهرة كعبة للشعراء يغدون إليها من المشرق والمغرب. كما أنجبت مصر - فى ظل الفاطميين - أكثر من مائة شاعر، بعد أن كانت عاقراً زمن الطولونيين والإغشيديين. من أشهر

بحديث يمكن الجزم - عن يقين - بأن شعر الوصف «عكس الواقع بسائر أحواله على الرغم من اختلاف الشعراء فى أمرتهم». (٢٣٦)

أما شعر المديح، فقد تقلص زمن البويهيين. وإذا مدحهم بعض الشعراء، فعن جدارة واستحقاق، ولم لا؟ وقد احتضن سلاطينهم ووزرائهم العلماء والأدباء والشعراء. من هؤلاء الشاعر ابن نباتة السبعدى العراقى (٤٥٠هـ)، الذى لم يتوجه إلى البلاط البويهى سائلاً مرتزقاً، بل استدعاه السلطان وأغلق عليه لإجادة. إذ لم يزع المديح بغير ضابط، بل كان مديحه فى موضعه، ولم يشكل فى شعره إلا قصائد معدودات، بين أكذاس من الدرر ساقها فى أغراض شتى، كالجهاد ضد بيزنطة، فضلاً عن قصائد وجدانية رائعة تكشف عن مكتون صدره ومخبره وجدانه. (٢٣٧)

وفى مجال الزهد والتصوف الحقيقى - لا المشعور - برع ابن لتلك المجدد. (٢٣٨) ولم يعد شعر الزهد - فى عصر الرخاء العام - يفرق فى اليأس والقنوط والهرب، بل تحول إلى نوع من التصوف الفلسفى الإشراقى الذى يزيد وجدان الشعراء شاعرية ورهافة. كما لم يعد موجهها لاستجاشة العوام ضد السلطان وعسكره، بقدر ما غاص فى أعماق النفس وأغوار الكون يسبح بحمد الخلاق الأعظم. (٢٣٩)

من المظاهر الدالة أيضاً على تطور الشعر فى عصر الصحوه، تحضر الشعراء من النزعات الطائفية والنوازع الإقليمية والسخائم العنصرية، وأصبح الشعراء - شأنهم شأن العلماء والتجار - يجوبون العالم الإسلامى من مشرقه إلى مغربه يحملون رسالة الشعر الإنسانية. فها هو الشاعر أبو نصر المالكى يرحل من بغداد إلى القاهرة ويشيد بمآثر الفاطميين. (٢٤٠) ولم يفرق هؤلاء

الحاكمة مكرموان بن عبد الرحمن الناصر (ت ٤٠٠هـ) وغيره. (٢٥١)

أما التيار المحدث الجدد، فقد ساد ساحة الشعر عن جنادة، «لبقاء» دواعي تمويه وازدهاره» (٢٥٢) المثلة في الصحوة البورجوازية الثانية. لذلك عسر شعراء البورجوازية عن واقع «الحياة الاجتماعية في جانبها اللاه والجاد» (٢٥٣)

فقد حل الشعر العذري محل الغزل الفاحش، وأصبح الغزل مشبعاً بالعاطفة وعمق الشعور وتبل الإحساس وسمو الروح، من مثل قول ابن فرج:

وطاعة الوصال عدوت عنها

وما الشيطان فيها بالمطاع

ويلغ الشعر العذري العفيف ذروته عند الشاعر ابن زيلون الذي شبه البعض شعره بغزل مسلمة بن الوليد والعباس الأحنف. (٢٥٤)

من مظاهر تأثيرات النهضة الفكرية العامة أيضاً، ظهور مصطلحات العلوم في لغة الشعراء، كما أوضحنا سلفاً.

أما الشعر السياسي، فلم يعد موجهاً ضد السلطان القائم، بقدر ما عكس الصراع الخفي بين القوى الثلاث الكبرى في ذلك العصر، وهي الخلافة العباسية والخلافة الفاطمية والخلافة الأموية في الأندلس. فالشاعر الأندلسي ابن هاني هجر بلاده ورحل إلى الدولة الفاطمية في المغرب وندد بخصومها من العباسيين. يقول بصدد تشيعه:

لى صارم هوى شيعي كحالمه

يكاد يسبق كراتي إلى البطل (٢٥٥)

ويقول متندداً ببني العباس:

تقول بنو العباس هل تفتح مصر؟

فقل لبني العباس قد قضى الأمر

هؤلاء الشعراء «ابن الرافعي» الذي مال شعره إلى الغبطة والفرح والحبور، خصوصاً فيما أبدع من شعر وجداني عبر عن خبايا نفسه. (٢٤٦)

منهم أيضاً «أبو الحسن بن الزيد» الذي كرس معظم أشعاره في خدمة الدعوة الفاطمية. (٢٤٧) هذا فضلاً عن الشعراء الراغبين من بغداد والمغرب والأندلس وغيرها.

وفي بلاد المغرب، برز الكثيرون من الشعراء المغاربة إبان الوجود الفاطمي في المغرب، كذا زمن بني زيري الصنهاجيين، من أشهرهم تميم بن المعز بن باديس والحسن بن رشيق. (٢٤٨) ويرع الشعراء المغاربة في الوصف، منهم «ابن عامر الفزاري» الذي وصف روضة من الرياض فقال فيها:

وروضة تكسو أديم الأرض

وشيا بديعاً من بنات بطن

منها على الأرواح قاضي يقضي

بياض بعض وأحمرار بعض (٢٤٩)

أما عن الشعر في الأندلس، فقد غفا الاتجاه التقليدي، واستتيقظ المجددون. يقول الزينبي: (٢٥٠) «إن الشاعر الرياحي نظم قصيدة رثاء على مذهب العرب، وخرج فيها عن مذاهب المحدثين، فلم يرضها العامة».

يشي هذا النص المختصر بدلالات غاية في التعبير عن مجريات الشعر في الأندلس في عصر الصحوة، بحيث توضح في جلاء أن الاتجاه التقليدي فقد قاعدته وصلاحيته التي كانت له في العصر السابق. كذا بروز دور العامة كمتنوقين للشعر وناقدين له في الوقت ذاته.

لم يخف الاتجاه التقليدي تماماً بطبيعة الحال إنما ظل موجوداً وجوداً شاحباً، خصوصاً عند شعراء الأرسقراطية من أمثال الرياحي هذا، فضلاً عن بعض الشعراء من الأسرة الأموية

أما عن وصف الطبيعة، فقد بلغ المنتهى عند «ابن شهيد» (٢٣٨٢هـ)، إذ زواج بينها وبين نوازع النفس البشرية في شعره بطريقة جدد مبتكرة، وبأسلوب حوارى، فى لغة سهلة، وبساطة فى التركيب، وتناغم فى الموسيقى. تأمل قوله:

سهر الحيا برياضها
فأسألها والنور نائم
حتى غدت زهراتها

كالفيد باللجج القوائم (٢٦٢٢)

وفى عصر ملوك الطوائف، ازدهر الشعر بعامه، خصوصا أن معظم هؤلاء الأمراء كانوا شعراء مطبوعين. (٢٦٣) ويعمل بعض الدارسين هذا الازدهار بالتحري من القيود الدينية والإقبال على الحياة بطريقة «أبيقورية». (٢٦٤) ومن أشهر شعراء هذا العصر أمراء بنى عباد وبنى الأقطس وبنى صمادح. ويجمع شعر المعتمد بن عباد بين العشق الماجن والأسى، والفروسية. (٢٦٥) كما تألق شعر العوام خصوصا على يد «ابن قزمان» الذى دمج ديوانا باللهجة الشعبية. وينضج شعره بالأسى والجلد والمنابرة (٢٦٦). فى عصر مار بالفن والصراعات بين ملوك الطوائف وبدا سقوطهم فى الأفق وشيكا. هكذا عبر الشعر فى كبوته ونهضته عن معطيات عصر شهد ردة إقطاعية تلتها صهوة بورجوازية.

هـ - النقد الأدبى

كما كان الإبداع النثرى والشعرى متأثرين بمعطيات السوسيولوجيا، كذلك كان النقد الأدبى.

وقد جاوز الإسكندرية جوهر تطالعه البشرى ويقدمه النصر ويقول شاعر آخر معلقا على ضعف الخلافة الأموية بالأندلس:

أبنى أمية أين أقمار الدجى
فيكم وأين نجومها والكواكب؟ (٢٥٦)
من مظاهر التجديد فى الشعر الأندلسى - فى عصر الصحو - الاهتمام بالمعنى، وشيوع روح السخرية، واتضاح حرارة العاطفة، وخلع حياة الإنسان على الطبيعة، والميل الأسلوب القصصى، ووضوح اللغة، وعدم الاحتفال بالصنعة. عبر عن ذلك الشاعر «الرمادى» فى جلاء، ومن شعره بالغ الدلالة على صدق ما نذهب: قوله:

ولو أننى أهملت عيني جلاة
وخوفا على خديك من لحظاتي

ولو أننى أهملت عيني بأمر ترى
سناك لحالت دونها عبراتي (٢٥٧)

من معطيات عصر الصحو أيضا اهتمام الشعراء بالعوام واستخدام لغتهم فى أشعارهم حتى لو كانت غير عربية، كلغة «الرومانس». يظهر ذلك بوضوح فى شعر ابن دراج القسطلى (ت ٤٢١هـ)، (٢٥٨) الذى يمتاز شعره - بوجه عام - بتجاوز الحس الحارمى والتغفل فى أعماق النفس، فضلا عن عمق المعانى نتيجة ثقافته الواسعة. (٢٥٩)

ووصلت هذه الظاهرة - التعمق فى مكونات النفس وعمق المعانى - ذروتها عند ابن حزم (ت ٤٥٦هـ) - الذى نعتناه سلفا بفرود عصره - فقد عكس شعره عمق وعرض ثقافته الفقهية واللغوية والنثرية. ولأغرو، فقد زخر بالعواطف الجياشة والوجدانية الشقية، (٢٦٠) والتحليل الدقيق لجبايا ومكونات النفس الإنسانية (٢٦١)

إلى التاريخية. ومن أين لصاحبه الإلمام بتاريخ
عربى إسلامى - زاهر بالمشكلات - ينيف على
أكثر من خمسة عشر قرناً؟ وأى تاريخ يتحدث
عن «علم نقد أدبى» عربى فى عصر التدوين؟

لم يكن هذا الحكم الذى فلسفه صاحبه فى أربع
مجلدات تدور حول سيطرة «عقل بياني
وعرضاني» على كل النتاج الفكرى والإبداع
الأدبى العربى - وهو من المستحيل إحصاءه - إلا
«سطوا» على آراء استشرافية فندها من قبل
مستشرقون منصفون. أمسك الجاهل بتلابيب
هذا الحكم «الميت» محاولاً إحياءه وتبريره بناهج
غريبة عصرية - على الرغم من إصراره على عدم
التأثر بدراسات السابقين والمعاصرين - عاجزة
أصلاً عن إطلاق الأحكام بحكم طبيعتها
التحليلية التفكيكية، وليس الاستقرائية
التركيبية. (٢٧١)

لذلك لم نبالغ حين حكمنا على أطروحات
الجاهل بأنها محض «استشراق عربى جديد».

لنترك الجدل حول تلك الإشكالية ونغضى فى
رصد نشأة وتطور النقد الأدبى فى ضوء
المعطيات السوسيو-ثقافية لعصر الإزدهار.

سبق وعالجنا - فى الجزء الأول من المشروع تلك
النشأة إبان عصر الصحوة البورجوازية الأولى.
وسنحاول الآن إلقاء بعض الأضواء التى توضح
النقد الأدبى خلال عصر الإقطاعية المرحجة،
وعصر الصحوة البورجوازية الثانية.

يرى بعض الدارسين أن الجذور الأولى تقعد إلى
عصر تأسيس العلوم، وذلك من خلال الاهتمام
ببيان إعجاز القرآن (٧٧٢) ونرى أنه لو صح ذلك
فقد كان هذا الاهتمام واختلال الرأى فى بيان
هذا الإعجاز لم يخل من مؤثرات سوسيو-
ثقافية، وربما سياسية؛ كما سنوضح فى حينه.

وإن كان من الثابت أن الإزدهات الأولى فى

ففى قرن الإقطاعية المرحجة، تخلف النقد عما
كان خلال قرن الصحوة البورجوازية الأولى التى
أنجبت نقاداً كباراً من أمثال ابن قتيبة، الذى
رأيناه يقف موقفاً وسطاً بين القديم والمحدث.

لقد كرس نقاد قرن الإقطاعية القديم كمعيار
نقدى، فأصبح النموذج الجاهلى مثلاً أعلى تقاس
عليه جودة المبدع من عدمها.

أما فى قرن الصحوة البورجوازية الثانية، فقد
ترسخ النقد الأدبى كعلم يؤلف فيه بعد أن كان
محض آراء ثابته فى كتب الأدب. وأصبح المحدث
والمبتكر أمودجاً ومثلاً أعلى.

ولعل هذا يصحح آراء بعض الدارسين
المتحاملين على الثقافة العربية، حين زعموا أن
التراث النقدى العربى كان متخلفاً لا لشيء إلا
«لأن العرب أقل الأمم نقداً وتمحيصاً». (٢٦٧)

وإذا كان هذا الحكم الجائر قد أوردته صاحبه
بشكل عابر، فالأخطأ والأخطر هو تصدى مفكر
عربى مرموق لتنظيره فى عدة مؤلفات، استناداً
إلى مناهج عصرية. أعنى مقولة محمد عابد
الجاهل (٢٦٨) بأن «النموذج الجاهلى الأعربى
كان سلطة مرجعية قهرية فى ميدان المعانى وفى
ميدان القوالب»، سواء فى الشعر أو اللغة أو
النثر أو البلاغة. قد يصدق هذا الحكم على
العصر الذى سادتها الإقطاعية، لكن صاحبه
أطلقه على «النتاج الشعري والنق الأدبى على
مر العصور». (٢٦٩) بل إنه يعممه على الفكر
العربى كله وفى سائر العصور. يقول: «القانون
الذى حكم وبحكم تطور الأدب العربى، بل الفكر
العربى كله منذ عصر التدوين إلى اليوم... هو
عالم الأعربى المحسى للاتارىخى، الذى لا تجد
فيه عمقا فى تفكير ولا إمعاناً وفلسفة فى
تعبيره». (٢٧٠)

هذا الحكم الجائر والمتسرع هو الذى يفتقر حقاً

مكونة" (٢٨٠).

ويلاحظ أن النقد الاعتزالي كان موجها لتكوين خطباء للمعذهب (٢٨١) بهدف إعدادهم للحوار والجدل مع خصومهم من المذاهب الأخرى. لقد وجه إذن "الغاية بيداغوجية بيانية تضع السامع وأحواله النفسية موضع الاعتبار الكامل". (٢٨٢)

ومع ذلك، لم تكن تلك الغاية عند النقد المعتزلي مرتبطة أساساً بخدمة النص القرآني، ولا تعطى مسوغاً لبعض الدارسين للحكم بعدم وجود بلاغة تتطرق من دراسة البلاغة في حد ذاتها (٢٨٢). فمعلوم أن المعتزلة رغم تناوهم قضايا لا هوية إلا أنها في التحليل الأخير، تعبر عن مضامين سوسيو - سياسية، كما أثبتنا في دراسة سابقة (٢٨٤).

وتلك حقيقة اعترف بها هؤلاء الدارسون أنفسهم. (٢٨٥) وأياً ما كان الأمر بالنسبة للغايات والأهداف، فالثابت أن النقد الاعتزالي أسهم أكثر من غيره في إبراز خصوصية البيان العربي - لا القرآن فحسب - وتحليل أساليبه وضبط مستنداته (٢٨٦).

ويعد ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) المخضرم - الذي عاش أواخر الصحوة البرجوازية الأولى، وأوائل قرن الإقطاعية المرتجمة - أول من عمق موضوع النقد الأدبي: ففي كتابه "الشعر والشعراء" طرح معياراً لا بأس به في تقويم الشعر هو التمويل على الجودة في حد ذاتها دون نظر إلى كون العمل الأدبي تقليدياً أو محدثاً. يقول:

"... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين

مجال النقد الأدبي ارتبطت بشخص عبد الحميد الكاتب (ت ١٣٢هـ) الذي صنف رسالة في البلاغة اعتبرها القلقشندي (٢٧٣) تمثل أصل النقد الفني للنثر، وعلى غرار نهج البلاغيين الدارسون لبيان القرآن. وإن تحفظ البعض فلم يجدوا في تلك الرسالة أدنى نصيب من جوانب النقد الفني والأسلوبي (٢٧٤).

أسهم المعتزلة بدور هام في تأسيس النقد الأدبي. إذ صنف بشر بن المعتز (ت ٢١٠هـ) صحيفة - نجد فقرات منها عند الجاحظ وابن رشيق - تشي بآراء نقدية حول العلاقة بين اللفظ والمعنى، وعلاقتها بالموضوع والمتلقى (٢٧٥). لذلك كانت هذه الصحيفة بالغة الأهمية في تاريخ الحركة النقدية؛ وفي النواة التي بنى على مباحثها الكثير من مباحث النقد فيما بعد (٢٧٦).

كان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) المعتزلي أيضاً أبرز من تأثر بهذه الصحيفة؛ حيث تقدم بالنقد الأدبي خطوة أخرى حين حدد الأجناس الأدبية وفصل بين موضوعاتها وبين أسرار جمالها، وحدد رسالتها في "الامتناع والإقناع"، فضلا عن آراء سديدة في الفصاحة والبيان والبلاغة (٢٧٧).

هذه الآراء أودعها الجاحظ كتابه "البيان والتبيين"، وهي تعد في نظر بعض الدارسين "موضع اهتمام النقاد قديماً وحديثاً" (٢٧٨) ومعلوم أن اهتمام الجاحظ في نقده باللفظ (٢٧٩) كان ضمنياً يشير إلى المعنى: "لأنه إذا لم يكن نص لم يكن بيان، فالألفاظ دون معنى تبقى مهمة لا توصف بالفصاحة ولا بالبيان، تماماً مثلما أن المعاني بدون ألفاظ تعبر عنها تبقى محجوبة

وتفسر إيجابيات نقده فى ميلا إلى تقدير قيمة العقل - ولا غرو فهو شيعى - وحض إلى تجنب التقليد، ونصح به مراعاة السهولة والوضوح فى الأسلوب وعدم الإتيان بغرائب الألفاظ. (٢٩٠).

من تأثيرات الإقطاعية أيضاً، إنصباب النقد الأدبى على كتابة الرسائل الديوانية، وهو ما أهتم أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن المذبر (ت. ٢٧ هـ) وزير الخليفة المعتمد - إذ ألف "الرسالة العذراء" لهذا السبب. وقد جمع فيها آراءه فى النقد التوجيهى لسواء فى الأسلوب أو المعنى (٢٩١). وليس أدل على نصيبته من حماسه لإجادة اللفظ على حساب المعنى (٢٩٢).

أما أبو العباس الميرد (ت ٢٨٥ هـ) الذى عرفناه نحويًا تقليدياً عاصر النحوى المشهور ثعلب وكان من محاوريه، فقد ألف رسالة فى النقد الأدبى عبارة عن إجابات لأسئلة قدمت إليه حول الشعر والنثر، يقول أحد الدارسين (٢٩٣) أنه اختذى فيها حذو ابن قتيبة، وإن أفضت به تقليديته إلى الإنقاص من قدر المحدث لحساب القديم.

وإذا كان قدامه بن جعفر (ت ٣٢٧ هـ) أول من أفرغ للنقد الأدبى مؤلفاً مستقلاً فى كتابيه "نقد الشعر". "والبيان" فى نقد النثر. فقد حكم عليه بعض الباحثين بأنه "رئى الأسلوب" (٢٩٤) ونعتقد أنه محق فى حكمه، إذ برغم ما جمع فى كتابه "البيان" من كل ما يتعلق بالكتابة الديوانية فى أنواعها وصورها ومراتبها وصيغها

الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره.. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين وأعطيت ملاحظته، ووفرت عليه حقه.. فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويرذل الشعر الرمين، ولا عيب له إلا أنه قيل فى زمانه.

وبغض النظر عن "عدل" هذا الميزان المول على الجودة، نرى أن منظور ابن قتيبة الوسطى هذا يتسجم انسجاماً مذهلاً مع مغلفيات عصرين متناقضين عاش إبانهما. نرى أيضاً أن عدم رفضه للمحدث إبان بواكير عصر الإقطاعية، يعنى استمرارية تأثير المعطيات السوسيو - فكرية التى أفرزها عصر الصحوة الأولى السابق. كما أن تعويله على مقياس "الجودة" يتسجم مع ما عرف عنه من علم فى اللغة والنحو والشرح، فضلاً عن استقلاله الفكرى وجرأته فى قول ما يرى أنه الحق (٢٨٧).

ولا غرو، فهو أول من تجرأ على النقد الشعرى، فآلف فيه، كما نقد النثر الأدبى فى أيامه "وأصلح ما كان يقع فيه الكتاب من الخطأ أو الوهم فى معانى الألفاظ أو الاشتقاقات أو التراكيب" (٢٨٨).

أما عن تأثيرات عصر الإقطاعية فى نقده، فتبدو بوضوح فى توجيهه لفرض تعليمى إنصب على نقد طبقة الكتاب الوصوليين الجهلة الذين تقلدوا المناصب دون علم أو ثقافة، كذا فى تحذيراته من الفلسفة والعلوم الأجنبية التى تبعد من يستغرق فيها عن لغة القرآن (٢٨٩).

بنقاد مخضرمين عاصروا أوأخر عصر
الصخوة البرجوازية الأولى وأوائ
سنى عصر الإقطاعية ، أو عاصروا
أواخر عصر الإقطاعية وأوائل عصر
الثورة البرجوازية الثانية . لكن
"تبقى الغلبة بوجه عام خلال قرن
الإقطاعية للاتجاه التقليدى
الإتباعى" (٢٩٨).

بديهى أن يفض الاشتباك بين
الاتجاهين إبان قرن المصحوة
البرجوازية الثانية . إذ استهل هذا
القرن بإثارة مسألة القديمة والمحدث
فى النقد الأدبى على يد الصولى (ت
٢٢٥هـ) لقد حسم القول لصالح المحدث ،
وبرهن على أن خصوم هذا الاتجاه
كانوا مدعين مقلدين لا دليل لهم ولا
حجة . (٢٩٩). وعنده أن الأوائل ليس
لهم إلا فضل السبق . أما المحدثون ، فقد
صنفهم صنفين ، صنف يتابع المتقدمين
ويقلدنهم ، ويحمد لهم المعانى المبتكرة
التي يتابعونها عند المتقدمين ،
وصنف ابتكر معانى جديدة لم يعرفها
القديما ويرجع هذا الاختلاف إلى
الوسط الاجتماعى الذى عاش فيه هؤلاء
وأولئك . وينحاز الصولى للمبتدعين
المبتكرين الذين عاشوا فى مجتمع
مدنى استخدموا معجمه وتحاشوا
الألفاظ البدوية القديمة .

كما التمس العذر لغيرهم من الصنف
الأول لا لشيء إلا أنهم عيروا عن واقع
مجتمعاتهم . لقد استنتج الصولى
بذلك معيارا عادلا لتقييم الإبداع
الأدبى هو صدق التعبير والالتزام
بمعطيات العصر (٣٠٠).
من معطيات عصر الصخوة

ومعانيها ، فإنه كتاب تعليمى فى
النهاية ، دون تقديم جديد من آراء
نقدية ذات بال ، اللهم إلا ما تناثر فى
الكتاب من بعض العبارات النقدية
وردت لمأما فى ثنايا توجيهاته
ونصائحه للكتاب (٢٩٥).

أما ابن دستورية (ت ٢٤٧هـ) فقد
تطور بالنقد الأدبى خطوة ، حين خرج
على منهج ابن قتيبة - رغم كونه من
تلاميذه - واختط منهاجا خاصا به وإن
كان غامضا .

هذا فضلا عن تكريس نقده لا
لشريحة الكتاب وحدهم ، بل للخاصة
والعامة على السواء ، وأخيراً فى
اهتمامه ببحث الدقائق وأكثرها إشكالا
ومحاولة وضع ضوابط تحكمها (٢٩٦).
ولعل تلك الخطوة المتطورة تعزى إلى
كونه عاش فى زمن بدأت تظهر فيه
إرهاصات معطيان عصر المصحوة
البرجوازية الثانية .

ويعزى بعض الدارسين ذلك إلى
مؤثرات أجنبية عملت عملها فى نتاج
النقاد من المعتزلة ، وإن خالف البعض
ذلك فقال بأن هذا التطور كان داخليا
من خلال التراكم فى ميدان النقد
الأدبى نفسه (٢٩٧) وأياما كان الأمر
فنحن لا نرى ثمة تناقض بين الرايين ،
إذ عبروا فى النهاية عن معطيات
سوسيو - ثقافية واحدة .

تلك صورة عامة عن سيورة
وسيورة النقد الأدبى فى عصر
الإقطاعية المرتجة ، حصادها هو غلبة
التقليد والنصبة على حساب التجديد
والابتكار ، وما حدث من تجديد
وابتكار كان وجوده شاحبا ومرتبطا

نقدية ، كتعريف البلاغة بأنها "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" (٢٠٥) بل توصل إلى حقائق مهمة تبدو كما لو كانت لنقاد محدثين.

كقوله بأن "سر الجمال يكمن في الغموض الذي يطلق للنفس العنان، فتذهب في الحدس كل مذهب، وترتاد آفاق المعاني التي يحكمها التعبير" (٢٠٦). وهو يرى في السجع عيب "لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة". قصارى القول إن البلاغة عنده "هي مطابقة الكلام على مقتضى الحال" (٢٠٧) حقاً لكان تلك الأحكام من بنات أفكار ناقد محدث.

وبفضل ابن وهب (ت أواخر القرن الرابع الهجري) طفر النقد الأدبي طفرة كبرى.

إذ عبر كتابه "البرهان في وجوه البيان" عن رقى النقد الأدبي حين انتقد آراء الجاحظ ومنهجه النقدي نقداً مقنعاً ، فكتاب "البيان والتبيين" - على شموخه - في نظره "لم يأت الجاحظ فيه بوظائف البيان ولا أتى على أقسامه في اللسان" (٢٠٨). وعماذ منهج ابن وهب النقدي هو التعميل على العقل أولاً وأخيراً (٢٠٩) ولا غرو فقد تحدثت في نقده عن القياس وتعريفه ومقدماته ونتائجه . والحد والوصف والاسم ، والبحث والسؤال والخبر كما تحدث عن اليقين والحق ، وعن البيان الظاهر والبيان الباطن ، كما تحدث عن الخواص الأسلوبية من تشبيه واستعارة ورمز .. إلخ ثم عرّض لأقسام الكلام من شعر ونثر وعن

البورجوازية الثنائية أيضاً ، استقلالية النقد الأدبي وإفراز مصنفات خاصة به . هذا هو ما ميز أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) عن الصولي ، إذ ألف كتاب "الصناعتين" في النثر والشعر . وقد اشتهر في نقده بالصرامة ، إذ لم يابه لشهرة المبدع ورواج إبداعه قدر اهتمامه بالإبداع نفسه ، معنى ومبنى ، لذلك كان شديد القوة على المتبني الذي بهر جمهور عصره . لقد تقدم لذلك بالنقد الأدبي خطوة كبرى (٣٠١) حيث قعد البلاغة والفصاحة وقتن لها ، وميز وفق هذه القواعد بين الكلام البليغ والردي . كما تحدث عن النظم وعوامل جودته وعوامل رداءته ، وأفرد مباحث أسلوبية في البديع والسجع والازدواج وغيرها.

وبرغم خلطه بين البلاغة والنقد فهو إلى النقد الأسلوبى أقرب (٢٠٢) ولا غرو فقد صار كتابه من أهم مصادر النقد الأدبي عند القدماء والمحدثين ، لما انطوى عليه من تقسيمات وتصنيفات وتقنيئات وتعريفات ، تفيد النقاد في تقديم مقاييس يعتمدونها في الحكم على النتاج الأدبي وتقييم مبدعيه (٢٠٣) . بحيث لم يبالغ أحد الدارسين الثقة حين قالوا بموقف نقدي للعسكري يجعله عن جدارة واستحقاق "يوضع في مصاف كبار النقاد والبلاغيين" (٢٠٤)

يستطيع الناقد المقتدر أن يتلمس الكثير من إيجابيات العسكري في اتجاه الرومانى (ت ٢٨٤ هـ) النقدي ، برغم كونه بلاغياً أكثر منه ناقداً . إذ انطوت آراؤه في البلاغة على معايير

هذا فضلا عن وجود هامش بدوي ما فتىء يتغلغل داخل المجتمعات الحضرية (٣١٣).

ويمثل النقد الأدبي عند ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) ذروة ازدهاره وهو أمر يتسق مع ذروة المد البورجوازي الذي عايشه. فكتابة "العمدة" موسوعة جمعت كل آراء سابقيه في هذا الفن، ورغم ذلك لم يأخذ بأي منها، بل اختط لنفسه معيارا مستقلا. يقول: "وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري خوفاً التكرار، إلا ما تعلق بالخير والرواية". (٣١٤) لذلك مجده ابن خلدون حين قال: "إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاه حقا، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده".

ومع ذلك فقد خاصمه وعارضه بعض معاصريه من أمثال ابن شرف القيرواني (ت ٤٦٠هـ) في كتابه "رسائل الانتقاد" (٣١٦) وهذا يعني أن التيار التقليدي رغم هامشيته لم يزل موجودا، وتبرير وجوده - فيما نرى - عدم احتمال الصحوة البورجوازية وتحولها إلى ثورة.

وخير مثال على التواجد الشاحب للتيار التقليدي، نقلمسه من الأمدي (ت ٣٧٠هـ) يفهم ذلك من انحيازه لشعر البحترى وتفضيله على شعر المجدد أبي تمام. وحسبنا ما نورد دليلا على هشاشة تبريراته، حين يقول: "البحترى أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل. وأبو تمام شديد التكلف صاحب صنعة، وشعره لا يشبه

البلاغة في كل منهما. وتم آراؤه عن اطلاعه على كتابات أرسطو التي وظفها في تقديم تنظير لغوي متكامل مفيدا في ذلك من عمق وتفكير وثقافة موسوعية. لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين جزم بأن ابن وهب "يمثل التيار المنطقي الفلسفي في النقد، حيث اعتمد على العقل واهتم بفرض القيود ووضع التحديدات والتقسيمات". ولم يخطئ آخر (٣١١) حين ذهب إلى أنه "وضع مشروع نظرية بيانية في المعرفة". لكن لم يصب حين زعم أن هذا المشروع "مشروع بياني محض يجمع بين البحث والأصول (الشافعي) والبحث البلاغي الذي طوره الجاحظ" (٣١٢) لا لشيء إلا لأن ابن وهب انتقد جميع سابقيه - وعلى رأسهم الجاحظ - واختط لنفسه نهجا جديدا.

وعند الجرحاني (ت ٣٩٢هـ) نجد في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" حسما لمشكلة الصراع بين القديم والحديث والانحياز الكامل للحديث. لقد قدم أدلة مقنعة ذات أبعاد سيكولوجية وسوسولوجية لغض هذا الاشتباك، فقد حكم على المتشبهين بالقديم بأنهم ضحايا هبوط نفسية واجتماعية، وليس عن قناعة عقلية.

لقد نظر إلى الشعر القديم باعتباره أنموذجا زائفا جرى الإلحاح عليه لا لشيء إلا لأنه قديم، بينما هو في نظره معيب ومسترذل ومرئود. وإنما جرى الانحياز إليه لميل في النفس إلى تقديس الماضي، وهو أمر يحول دون رؤية حقائق الأمور، ويحجب الحقيقة.

انتظر : محمد رجب النجار : حكايات ، ص ٤٨.
(١٢٣) كلودهاهن "المرجع السابق" ، ص ٢٢٤.
(١٢٤) آدم ميتز : المرجع السابق ، ط ١ ص ٤٢٢.
(١٢٥) نفسه ، ص ٤٢٣.
(١٢٦) يرى بعض الدارسين أن زعماء العوام أصبحوا رموزاً في الأدب الشعبي ، فأبن حمدي - لص بغداد الظريف - أصبح نموذجاً للفتى الشعبي حكيت حوله قصص فلكلورية في العصور التالية.
انتظر : محمد رجب النجار : حكايات ، ص ٦٣.
(١٢٧) آدم ميتز : المرجع السابق ، ص ٨ ، ص ٤٢٦.
(١٢٨) محمد رجب البخار : التراث القصصي ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٤.
(١٢٩) آدم ميتز : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١١١ ، ١١٢.
(١٣٠) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٧٣.
(١٣١) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٢٥١.
(١٣٢) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٠٧.
(١٣٣) بالثنيا : المرجع السابق ، ص ١٦٩ - ١٧٢.
(١٣٤) نفسه ، ص ١٨٠.
(١٣٥) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٣٢٠.
(١٣٦) أندريه ميكيل : المرجع السابق ، ص ٢١٢.
(١٣٧) نفسه ، ص ٢١٣.

أشعار الأوائل ولا على طريقتهم : لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة (٣١٧).
ونحن في غنى عن نسبة معيار تقديس الماضي وتقديس الإنتماء الأثني ومحاربة المبتكر والجديد إلى معطيات النمط الإقطاعي.
صفوة القول - إن النقد الأدبي في نشأته وصيرورته ، في جذره ومذهبه عبر تعبيراً واضحاً عن معطيات سوسيو - ثقافية.

الهوامش

(١١٦) نفسه ، ص ٨٣.
(١١٧) أنيس المقدسي : المرجع السابق ، ص ١٧٤.
(١١٨) محمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي ص ٦٧٥.
(١١٩) آدم ميتز : المرجع السابق ، ط ١ ص ٤٢٣.
(١٢٠) محمد رجب النجار : المرجع السابق ص ٦٧٩ ، ٦٧٨.
(١٢١) محمد رجب النجار : حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي ، ص ٤٥ الكويت ١٩٨١.
(١٢٢) روى أن كتابات الجاحظ انطوت على نصائح وارشادات وجهها إلى قطاع الطرق والصوص. من أقواله في هذا الصدد : "لا تشرقوا الجيران ، واتقوا الحرم ، ولا تكونوا أكثر من شريك مناصف".

- (١٢٨) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٣١٩ .
- (١٢٩) ياقوت : معجم الأنباء ، ج ١ ، ص ٣٣٩ ، الهند ٩٩ .
- (١٤٠) أنيس المقدسى : المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .
- (١٤١) آدم ميتز : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٣٠ .
- (١٤٢) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٢٣٦ .
- (١٤٣) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩٧ .
- (١٤٤) آدم ميتز : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٣٤ .
- (١٤٥) أحمد أمين : المرجع السابق ، ص ٢٣٧ .
- (١٤٦) الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٣ ، ص ١٢٠ دمشق ١٣٠٢ هـ .
- (١٤٧) أنيس المقدس : المرجع السابق ، ص ٢٤٩ .
- (١٤٨) الثعالبي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٣٧ .
- (١٤٩) عن مزيد من المعلومات ، راجع : أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٢ وما بعدها .
- (١٥٠) نفسه ، ص ٢٥٥ .
- (١٥١) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
- (١٥٢) أحمد أمين : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٩٩ .
- (١٥٣) أنيس المقدسى : المرجع السابق ، ص ١٩٠ .
- (١٥٤) أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ، ص ٢ ، ص ١٨ ، القاهرة ١٩٤٢ .
- (١٥٥) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٣٨ .
- (١٥٦) آدم ميتز : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٢٤ .
- (١٥٧) القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ١٤ ، ص ١١٠ ، القاهرة ١٩١٣ - ١٩١٨ .
- (١٥٨) نفسه ، ص ١١١ .
- وإن كان بعض الدارسين يرجع تلك النشأة إلى زمن سابق .
- راجع التفصيلات في : أنيس المقدسى ، المرجع السابق ، ص ٣٦٠ وما بعدها .
- (١٥٩) أنظر : الفخرى في الأدب السلطانية ، ص ١٣ ، القاهرة ١٤٢٠ هـ .
- (١٦٠) أنظر أنيس المقدس : المرجع السابق ، ص ٣٦٢ .
- (١٦١) أنظر : محمد رجب النجار : التراث القصصى ، ص ٢٢ .
- (١٦٢) إنهى عبارة " عن رسائل كل حروفها معجمة أو مهمل ، أو رسائل إذا قرئت من آخرها إلى أولها كانت جواباً ، أو رسائل لا يوجد فيها حرف منفصل - كالراء والذال - أو رسائل كل سطورها مبدوءة بالميم - أو إذا قرئت بطريقة ما كانت مدحاً ، وبأخرى كانت ذمّاً " .
- انظر : أحمد أمين : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٢٤ .
- (١٦٤) نفس المرجع والصفحة .
- (١٦٥) محمد رجب النجار : أدب العيارين والشطار ، ص ٤٦ .
- (١٦٦) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ٢٤٩ ، ٢٤٨ .
- (١٦٧) أحمد أمين : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ١٠٠ .
- (١٦٨) أنظر : هنريش بيكر : تراث

(١٩٠) شوقي ضيف: المرجع السابق، ص ٣٦١.

(١٩١) بالنشأ: المرجع السابق، ص ١٧٢ - ١٧٣.

(١٩٢) نفسه، ص ١٨٠.

(١٩٣) أنظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص ١، ١٦١.

(١٩٤) أنظر: يتيمة الدهر، ص ٧، ص ٤٣.

(١٩٥) الذخيرة، ص ١، ص ٢٠٣.

(١٩٦) شوقي ضيف: المرجع السابق، ص ٣٧٣.

(١٩٧) عن مزيد من المعلومات، راجع: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢، ص ٢١ وما بعدها.

(١٩٨) نفسه، ص ٢١٥ - ٢١٧.

(١٩٩) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي، ص ٢٩.

(٢٠٠) وتفصيل تلك النصبائح، كما يلي:

يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفو من الغيوم، وأعلم أن العامة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم. فإن أردت النسب، فأجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رقيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجه الكتابة وقلق الأشواق ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد، فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبة، وابن معاله وشرف مقامه، وتقاص المعاني وأحذر الجهول منها. وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرزية. وكن كأنك خياط يقطع

الأوائل في الشرق والغرب - دراسة في كتاب عبد الرحمن بدوي: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ص ١٦.

(١٦٩) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢، ص ١٠٠.

(١٧٠) الثعالبي: يتيمة الدهر، ج ٤، ص ١٦٨.

(١٧١) يتيمة الدهر، ج ٤، ص ١٦٩.

(١٧٢) عن مزيد من المعلومات، راجع: محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص ٣٧٦ وما بعدها.

(١٧٣) مسكوية: تجارب الأمم، ص ١، مقدمة المحقق، ص ٢٥.

(١٧٤) آدم ميتز: المرجع السابق - ص ٤٣٩.

(١٧٥) نفسه، ص ٤٥٠.

(١٧٦) نفسه، ص ٤٩٢.

(١٧٧) نفسه، ص ٤٤٤.

(١٧٨) شوقي ضيف: المرجع السابق، ص ٢٧٣.

(١٧٩) نفسه، ص ٢٧٥.

(١٨٠) محمد رجب النجار: التراث القصصي...، ص ١٤٤.

(١٨١) نفسه، ص ١٥٥.

(١٨٢) نفسه، ص ١٤٤.

(١٨٣) آدم ميتز: المرجع السابق، ص ١، ص ٤٥٠.

(١٨٤) نفسه، ص ٤٥١.

(١٨٥) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢٧٦.

(١٨٦) نفسه، ص ٢، ص ١٠١.

(١٨٧) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٦٤.

(١٨٩) نفسه، ص ٤٦٤.

- الثياب على مقادير الأجسام...
أنظر:
- ابن رشيق: العمدة ، ص ٢، ص ١١٥، ١١٦، بيروت ١٩٧٢.
- باستبصار هذا النص المهم، لا نجد لأيا
فى استبصار دلالاته المحافظة، ليس
فقط فى محاولة وضع طقوس ثابت
للكتابة فى فن نى طبيعة لا تعترف
بالطقوس والأنماط ، بل أيضاً فى
النهى عن المقامرة الشعرية التى هى
ركيزة الإبداع ، وفى الصاحبة على
المبالغة فى التسيب : تصوير لتزييف
التلقائية والمصادقية . كذا فى التركيز
على المديح ، ما يشى برواج بضامته
فى هذا العصر ، وأخيراً يقصص تحذيره
من الألفاظ الرزية من تداولها بين
الشعراء فى عصر انحط فيه الشعر.
- (٢٠١) أنظر : ظهر الإسلام، ص ٢، ص ٩٥.
- (٢٠٢) أنظر : أحمد هيكل : الأدب
الأندلسى، ص ١٩٥، القاهرة ١٩٨٦.
- (٢٠٣) آدم ميتز: المرجع السابق ، ص ١، ص ٤٨٤.
- (٢٠٤) دى بور: المرجع السابق ، ص ١٣٢.
- (٢٠٥) آدم ميتز: المرجع السابق، ص ١، ص ٤٨٥.
- (٢٠٦) إبراهيم الدسوقي جاد الرب:
شعر المغرب حتى خلافة المعز ، ص ١٤٠،
القاهرة ١٩٩١.
- (٢٠٧) نفسه، ص ١٣٤.
- (٢٠٨) أنظر: محمود إسماعيل:
الحركات السرية فى الإسلام ، ص ١٤٢،
بيروت ١٩٧٤.
- (٢٠٩) آدم ميتز: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٢٢.
- ص ٦٢٢.
- (٢١٠) أحمد أمين: المرجع السابق ، ج ٢، ص ١٠٤.
- (٢١١) آدم ميتز: المرجع السابق ج ١، ص ٤٧٨، ٤٧٧.
- (٢١٢) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ٢، ص ١٠٢.
- (٢١٣) آدم ميتز: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٦٤.
- (٢١٤) نفسه: ص ٤٧٤.
- (٢١٥) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١، ص ٢٦٩، ٢٧٠.
- (٢١٦) نفسه ، ص ١٧١، ١٧٢.
- (٢١٧) نفسه ، ص ٢٠٢.
- (٢١٨) إبراهيم الدسوقي جاد الرب:
المرجع السابق ، ص ١٤٠، ١٤٨.
- (٢١٩) بالنتشيا: المرجع السابق، ص ٤٢.
- (٢٢٠) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص ٢١١.
- (٢٢١) من مزيد من المعلومات ، راجع:
بالنتشيا : المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤، ٤٥.
- (٢٢٢) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص ٢١٢، ٢١٣.
- (٢٢٣) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١، ص ٦٢، ٦٣.
- (٢٢٤) بالنتشيا: المرجع السابق ، ص ١٥٣، ١٤٣.
- (٢٢٥) أنظر:
- تاريخ العرب والشعوب الإسلامية ، ص ٢٨٩.
- (٢٢٦) ابن بسلام : الذخيرة ، قسم ١، مجلد ٢، ص ٢.
- (٢٢٧) المقدمة ، ص ٣٢٤.
- (٢٢٨) أندرية ميكيل: المرجع السابق ،

- ص ٢١٠. (٢٤٩) إبراهيم الدسوقي جاد الرب : المرجع السابق، ص ٢١٤. (٢٥٠) الزبيدي : طبقات النحويين : ص ٢٩٩، القاهرة ١٩٥٤. (٢٥١) بالنثيا : المرجع السابق ، ص ٧٢. (٢٥٢) أحمد هيك : المرجع السابق ، ص ٢٠٩. (٢٥٣) نفسه ، ص ٢٢٠. (٢٥٤) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ٢، ص ١٥٧. (٢٥٥) حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق، ص ٤٤١. (٢٥٦) أحمد هيك : المرجع السابق ، ص ٢٨٠. (٢٥٧) نفسه ، ص ٢٩٧. (٢٥٨) محمد عبد الله عثمان : دول الطوائف ، ص ٤٣. (٢٥٩) أحمد هيك : المرجع السابق، ص ٣٢٣. (٢٦٠) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٢، ص ١٥٤. (٢٦١) بالنثيا : المرجع السابق، ص ٧٤. (٢٦٢) أحمد هيك : المرجع السابق، ص ٣٧٢. (٢٦٣) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٢، ص ١٧٠. (٢٦٤) أنظر : Nyki: Hispano - Arabic Poetry, P. 72, Baltimore, 1964 Ibid, P. 73. (٢٦٥) (٢٦٦) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٢، ص ١٨٧. (٢٦٧) أنظر : جورجى زيدان : المرجع السابق، ج ٢، ص ٢١٠. (٢٦٩) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١٠٢. (٢٧٠) نفسه ، ص ١٠٣. (٢٧١) آدم ميتز : المرجع السابق، ج ٢، ص ٤٢١. (٢٧٢) نفسه ، ص ٤٥٩، ٤٦٠. (٢٧٣) أحمد هيك : المرجع السابق، ص ٢١٣. (٢٧٤) نفسه ، ص ٢١٥. (٢٧٥) آدم ميتز : المرجع السابق، ج ١، ص ٤٧٦، ٤٧٥. (٢٧٦) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ١، ص ١٠٧. (٢٧٧) نفسه ، ص ٢٢٣. (٢٧٨) نفسه ص ٢٣٥. (٢٧٩) إبراهيم الدسوقي جاد الرب : المرجع السابق، ص ١٧٥. (٢٨٠) ابن خلفان : وفيات الأعيان : ج ١، ص ٣٨٣. (٢٨١) حسين إبراهيم حسن : المرجع السابق، ص ٤٤٥، ٤٤٤. (٢٨٢) ابن خلكان : المرجع السابق، ج ٢، ص ١٣١. (٢٨٣) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٢، ص ١٠٦. (٢٨٤) آدم ميتز : المرجع السابق، ص ٤٨١. (٢٨٥) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ١، ص ٢٠٥، ٢٠٩. (٢٨٦) نفسه، ص ٢١١، ٢١٢. (٢٨٧) حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق، ص ٤٥١. (٢٨٨) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ١، ص ٢٠٤.

- ص ٥٥. (٢٨١) الجاحظ: المرجع السابق، ص ٢٧.
- (٢٨٢) محمد عابد الجابري: المرجع السابق، ص ٢٥.
- (٢٨٣) نفسه، ص ١٤.
- (٢٨٤) راجع:
- محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، دراسة بعنوان "المعتزلة بين النظرة العقلية والعمل السياسي"، ص ٨٣ وما بعدها.
- (٢٨٥) أنظر: محمد الجابري: المرجع السابق، ص ٢٥.
- (٢٨٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ١١٦، القصة ١٩٨٣.
- (٢٨٧) جورج زيدان: المرجع السابق، ص ٤٩٧.
- (٢٨٨) نفسه المرجع والصفحة.
- (٢٨٩) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٧٤.
- (٢٩٠) نفسه، ص ٧٧.
- (٢٩١) نفسه، ص ٦٩.
- (٢٩٢) نفسه، ص ٧٢.
- (٢٩٣) أنونيس: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٧٤، ١٧٣.
- (٢٩٤) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٠٦.
- (٢٩٥) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٨٧.
- (٢٩٦) نفسه، ص ٧٩.
- (٢٩٧) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص ٢٢.
- (٢٩٨) أنونيس: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٧٦.
- (٢٩٩) نفسه، ص ١٧٦.
- ص ٥٥. (٢٦٨) أنظر:
- تكوين العقل العربي، ص ٩٢.
- (٢٦٩) نفسه، ص ٩١.
- (٢٧٠) نفسه، ص ٩٣.
- راجع ما قدمناه من نقد لتلك المناهج وأطرزوحات الجابري في دراسة عنوانها: "القطيعة الابيستيمولوجية بين الشرق والغرب - حقيقة أم خرافة" في كتابنا:
- فكرة التاريخ بين الإسلام والماركسية، ص ٧٤ وما بعدها، القاهرة ١٩٨٨.
- (٢٧١) جورج زيدان: المرجع السابق، ص ٤٧٩.
- (٢٧٢) عن مزيد من المعلومات، راجع:
- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص ٢١، بيروت ١٩٩١.
- (٢٧٣) صبيح الأمشي ص ١، ج ٨٥، القاهرة ١٩١٣.
- (٢٧٤) أنظر:
- نبيل فالدرباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي، ص ٥٦، القاهرة ١٩٩٣.
- (٢٧٥) الجاحظ: البيان والتبيين، ص ١، ص ١٣٩.
- (٢٧٦) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٦١.
- (٢٧٧) أحمد مطلوب: البلاغة عند الجاحظ، ص ٦٦، ٦٧، بغداد ١٩٨٣.
- (٢٧٨) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٦٥.
- (٢٧٩) الجاحظ: البيان والتبيين، ص ١، ص ٧٥.
- (٢٨٠) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص ٢٨.

- اللسان ومنه البيان بالكتاب الذى يبلغ من بعد أو غاب.
نفس المصدر : ص ٥٩.
(٣١٠) نبيل خالد الرباح : المرجع السابق، ص ٩١.
(٣١١) محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي، ص ٣٧.
(٣١٢) نفس المرجع والصفحة.
(٣١٣) أدونيس : المرجع السابق، ج ١، ص ١٠٢، ١٠٣.
(٣١٤) أنظر:
چورچى زيدان : المرجع السابق، ج ٢، ص ٥٥٣.
(٣١٥) أنظر:
مقدمة ابن خلدون، ص ٤١٢.
(٣١٦) چورچى زيدان : المرجع السابق، ص ٥٥٣، ٢.
(٣١٧) الامدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري، ج ١، ص ٦، الوحدة ١٩٦١.
(٣٠٠) الصومى : أخبار أبى تمام، ص ٦، ١٧، القاهرة ١٩٣٧.
(٣٠١) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ١، ١٠٦، ١٠٥، ٢.
(٣٠٢) شوقى ضيف : البلاغة، تطور وتاريخ، ص ١٤٦، القاهرة ١٩٦٥.
(٣٠٣) نبيل خالد رباح : المرجع السابق، ص ٩٤، ٩٣.
(٣٠٤) شوقى ضيف المرجع السابق، ص ١٤٦.
(٣٠٥) نبيل خالد رباح : المرجع السابق، ص ٣٣.
(٣٠٦) نفسه، ص ٢٣.
(٣٠٧) نفسه، ص ٣٤، ٣٦.
(٣٠٨) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان، ص ٥١، بغداد ١٩٦٧.
(٣٠٩) يبنى البيان عند ابن وهب على كليات أربع : بيان الأشياء بذواتها : وإن لم يتم بلفاتها ومن البيان الذى يحصل فى القلب عند إعمال الفكر واللب ومنه البيان الذى هو نطق

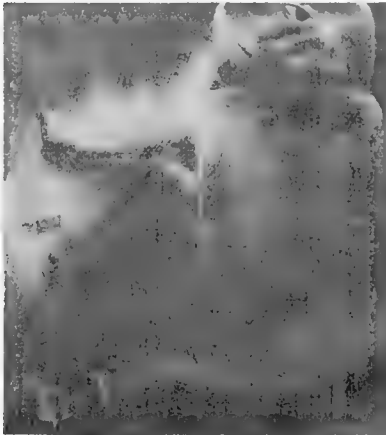
فى العدد القادم

تنشر "أدب ونقد" فى العدد القادم حواراً ضافياً مع المفكر العربى صادق جلال العظم. كما تعتذر للمبدعين عن ضيق مساحة الإبداع فى عددنا هذا. ونأمل تعويض ذلك فى الأعداد القادمة.

أدب ونقد

الديوان الصغير

مختارات من الفقه الأسود



اختيار وتقديم:

د. حسن طلب

تقديم

يعتمد على الفهم المطلق المتزمت لبعض آيات القرآن الكريم كما أن بعضها يعتمد على أحاديث موضوعية أو ضعيفة، فهم يبيحون العمل بالأحاديث الضعيفة في الوعظ والزجر. وليت الأمر وقف عن هذا الحد، فحينئذ منستطيع أن نواجه هؤلاء الفقهاء بالدعوة إلى تأويل مقلاني مستنير للنص القرآني بما يتفق وروح العصر ويخدم مصالح الناس السائرة، وكذلك بالدعوة إلى اتباع صحيح السنة دون الضعيف والموضوع من الأحاديث والأخبار، غير أننا سنكتشف أن الأمر أكبر من ذلك بكثير، فزواج ابنة تسع سنوات يستند إلى زواج الرسول من عائشة في هذه السن، والآيات التي ذكرت الجن في القرآن كثيرة خلاف سورة الجن نفسها. إن الأمر هنا يبدو أخطر بكثير من مجرد التنبيه على رد تأويل فاسد بآخر سليم، أو من مجرد تصحيح حديث أو خير موضوع من السنة بآخر

تكشف هذه النصوص التي اخترناها من الكتب الصفراء الملقاة على الأرصفة في كل مكان، عن المصادر المباشرة والمرجعية الأولى لفقه الظلام الذي نراه يكسب أرضاً جديدة كل يوم، في وسائل الإعلام المختلفة من صحف وإذاعة وتليفزيون، وفي المؤسسات والهيئات الدينية، وفي الجامعات، فيبذر في كل شبر من هذه الأرض الطيبة بذور التخلف والتعصب والإرهاب، يكفر الفن والفلسفة وينكر العلم، ويصادر الكتب والأفلام ويحتقر المرأة إلى الحد الذي لا يراها فيه إلا مجرد حية أو شيطان، وقصارى ما تستطيعه هو أن يتهيب للرجل متعته وتشبع شهوته وفوق ذلك كله ينشر الخرافة والجهل، فينسج بخياله المريخ أقاصيص يرقى بها إلى مستوى الحقائق الدينية، حول الجن والشياطين، وحول الجنة والنار، مما لا يقبله عقل ولا يقره نظر سليم. ولإشك في أن بعض هذه النصوص

تعلمون!"

وحين يمد هذا الفقه المريض بصره إلى ما وراء هذه الحياة الدنيا أو ما بعدها، لا يجد خياله في الجنة إلا الصورة المنقورة التي يختزلها إلى مجرد لحظة جنسية ممتدة إلى ما لا نهاية، حيث تلتقي فيها أيور لا تكل بأحراج لا تحفى، في قسمة يكون لكل رجل فيها من الحور والجواري، سيعون واحدة في أقل الروايات تقديرا.

ألا ما أبعد هذا الخيال النهم المكبوت، عن خيال المصريين القدماء الذين لم يروا في الجنة إلا مجرد حقل أخضر وارف يحقولهم التي حرثوها وزرعوها في حياتهم، يرونها نهر هو النيل ثان لا يزيد في شيء عن نيلهم الذي عاشوا على ضفافه، وكل واحد منهم لا في الجنة غير زوجته الأولى التي أحبها وأحبته أول مرة، أما هذا الخيال النهم المكبوت، فله يمنحنا في الآخرة ما لا نطيق: نساء بلا عدد وشهوة بلا حد، لأنه باختصار يسلبنا في الدنيا ما لا نستطيع أن نتخلى عنه بدون أن نتحول إلى حيوانات حريتنا وعقولنا وإنسانيتنا التي كرمنا الله من أجلها.

هذا الخيال النهم المكبوت، هو الذي يحكمنا الآن، ولا فرق بين العطش إلى الدم عند الإهاري الذي يحمل السلاح والعطش إلى السلطة عند من يحمي فقهاء الظلام فيظلمهم ليستظل بهم، والعطش إلى الجنس هو الذي يرمز إلى العطشيين معا، ويفسرهما.

ح. ط

متواتر أو متفق، عليه فهذا أو ذاك لا يعالج إلا مواضع جزئية من نسق كامل يطمس على عقولنا ويلغنا بسواده ويمضى بنا إلى هاوية التخلف والضياع.

إن المواجهة التي تفرض نفسها هنا بوضوح، تبدأ من التمسك بالفصل بين الدنيا والدين، بين العمل والعبادة، بين العقل والإيمان، وأول خطوة في هذا السبيل هي تنقية الدستور من المواد التي تهين لفقهاء الظلام سندا قانونيا يستمدون منه شرعية فتاواهم وأحكامهم، ويدسون بإسمه أنوفهم في كل صغيرة وكبيرة من دقائق حياتنا الخاصة، من ختان الأنثى صغيرة إلى أن يصبحوا، وهي امرأة إلى تمييز الزوجية، فيملأوا عليها وعلى زوجها ما الذي يجب أن يفعلها في حركاتهما وسكناتهما، حتى لا يغافلها الشيطان، فيقع على الزوجة وينجب منها ذرية مخنثة! إن وراء هذا الفقه الظلامي العتيد، بلاشك، خيالا منحرفا شاذ لا يعتد إلا بالضرافة ولا يقدر إلا الأوهام، ولا يرى في العلاقة بين الرجل والمرأة إلا ذلك الجانب الشهواني الحيواني، الذي أغراه - وقد قاس الإنسان على الحيوان - أن يعكس الآية فيقيس الحيوان على الإنسان، ليطلع علينا من هذا القياس بنظرية مضحكة في (زنا الحيوان)، ويمعم هذه النظرية فيرى أن البغل ابن زنا لأنه نتاج لقاء جنسي غير شرعي بين حمار وفرس! دون حتى أن ينتبه إلى النص القرآني الذي ورد فيه: والخيل والحمر والبغال لتركبوها، وزينة، ويخلق ما لا

معزى الآخرة

قالوا: رويتم أن النبى قال: "استوصوا بالمعزى خيرا"، فإنه مال رقيق وهو من الجنة، وقالوا: كيف يكون من الجنة، وهو عندنا يولد؟ وأن كان فى الجنة معزى، فينبغى أن يكون فيها بقر وإبل وحميم وخيل.

قال أبو محمد، ونحن نقول: إنه لم يرد أن هذه المعزى بأعيانها فى الجنة. وكيف تكون فى الجنة وهى عندنا؟ وإنما أراد أن فى الجنة معزى، وقد خلق الله تعالى هذه فى الدنيا لها مثالا، وكذلك أيضاً الضأن والأبل والخيل. ليس منها شىء، إلا ولها فى الجنة مثال. إنما تخلو الجنة من الخبائث، كالقروذ والخنازير والعقارب والحيات، وإذا جاز أن يكون فى الجنة لحم جاز أن يكون فيها معزى وضأن، وإذا جاز أن يكون فيها طير يؤكل، جاز أن يكون فيها نعم يؤكل، قال الله تعالى: "ولحم طير مما يشتهون".

ابن قتيبة الدينورى (تأويل مختلف الحديث) ٩/٢١٨

أمة الكلاب

قالوا: رويتم أن رسول الله قال: "لولا أن الكلاب أمة من الأمم لأمرت بقتلها، ولكن اقتلوا منها كل أسود بهيم". وقال: "الأسود شيطان".

قالوا: فكأنه إنما قتله لأنه أسود أو لأنه شيطان مع عفوه عن جمامة الكلاب لأنها أمة، وليس فى كونها أمة علة تمنع من القتل ولا توجيه،

قالوا: ثم رويتم أنه عليه السلام أمر بقتل الكلاب حتى لم يبق بالمدينة كلب، فكيف قتلها وهى أمة؟، أولا يمنع ذلك من قتلها؟ قالوا: وقد صارت العلة التى عفا عنها بها، هى العلة التى قتلها بها.

ابن قتيبة الدينورى (تأويل مختلف الحديث) ١٣٢

الشعر فاحشة

ومن أقوى ما يهيج الفاحشة، إنشاء أشعار الذين فى قلوبهم مرض من العشق ومحبة الفواحش، ومقدماتها بالأصوات المطرية، فإن المغنى إذا غنى بذلك حرك القلوب المريضة إلى محبة الفواحش، فعندما يهيج مرضه، ويقوى بلاؤه، وإن كان فى عافية من ذلك جعل فيه مرضا، كما قال بعض السلف: الغناء رقية الزنا، (ورقية الحية هى ما تستخرج الحية من جمرها، ورقية العين هى ما تستخرج به العافية) ورقية الزنا هو ما يدعو إلى الزنا ويخرج من الرجل الأمر القبيح والفعل الخبيث، كما أن الخمر أم الخبائث، قال ابن مسعود "الغناء ينبت النفاق فى القلب كما ينبت الماء البقل". وقال تعالى لإيليش: "واستغفرز من استطعت منهم بصوتك وأجلب عليهم



محمد كمال

ثم كلمه بكلام فصحيح فقال: ويحك، لم تمنعني رزقا رزقينه الله تعالى؟ فجعل الرجل يصفق بيديه ويقول: تالله ما رأيت كاليوم نثبا يتكلم! فقال الذئب: أنتم عجب وفي شأنكم عيرة، هذا محمد يدعو إلى الحق ببطن مكة وأنتم لاهون عنه، فهدئ الرجل لرشده، وأقبل حتى أسلم، وحدث القوم بقصته، وبقي لعقبه شرف يفخرون به على العرب ويقول مفتخرهم: أنا ابن مكرم الذئب.

المارودي (إعلام النبوة) - ٩٤

غش

من ابتاع أمة على أنها بكر، فزعم أنه لم يجدها بكرا، نظر النساء إليها، فإن قلن: اقتضاها لمثل ما قبضها المشتري، فهي منه وليس يخفى أثرها، وإن قلن: هو شيء قديم قبل التبايع، ردها، ولا يمين في ذلك، إنما يقطع في هذا النساء، وفي سماح أشهب وابن نافع من مالك: إن قلن هو قديم، حلف المشتري وردها، وإن قلن: نرى أثرا طريا، حلف البائع ما كان عنده، ولزمت المشتري.

أبو الأصمغ بن سهل الأندلسي (الأحكام الكبرى) - ٨/٧٧

بخيلك ورجلك وشاركهم في الأموال والأولاد واستغزاه إياهم بصوته يكون بالغناء كما قال السلف وبغيره من الأصوات كالنياحة وغير ذلك.. ابن تيمية (تفسير سورة النور) - ٢٩

الرقص والتصفيق

أما الرقص والتصفيق بخفة ورعونة مشابهة لرعونة الإناث، فلا يفعلها إلا أرعن أو متمنع جاهل، ويدل على جهالة فاعلها أن الشريعة لم ترد بها في كتاب ولا سنة، ولا فعل ذلك أحد من الأنبياء ولا معتبر من أتباع الأنبياء، وإنما يفعل الجهلة السفهاء الذين التبسست عليهم الحقائق بالأهواء وقد حرم بعض العلماء التصفيق على الرجال لقوله صلى الله عليه وسلم "إنما التصفيق للنساء"

ابن حجر المكي (كف الراعي) - ٧٣

معجزة!

من آياته صلى الله عليه وسلم: أن رجلا كان في غنمه يرعاها فأغفلها ساعة من نهاره، فخالت ذئب فأخذ منها شاة، فأقبل يتلطف، فطرح الذئب الشاة

حاجة الرجل

ينبغي للمرأة العاقلة أن تتلمع مقصود الرجل فتتبعه ، ومتى كان الرجل من أهل الصيانة والتدين وشرف النفس ، أحب سكوت المرأة عن الجماع ، واستعمالها الوقار.. ومن الرجال من يحب كلام المرأة حينئذ ، ويميل إلى تهالكها عند الجماع ، ويقول هؤلاء: إذا باشرنا امرأة ساكنة فكاننا نطأ خشبه ، مبخورة ، قالوا : وإنما يطيب الأكل مع المنادمين المتكلمين ، ويجب الأولون من هذا فيقولون: إنما يقضى الرجل بالوطء حاجة نفسه، فإذا تهاكت المرأة عليه كان كأنما يقضى حاجتها.

ابن الجوزي (أحكام النساء) - ٢٥٠

النساء حيات

عن عطاء الخراساني يرفع الحديث ، قال : "ليس للنساء سلام ولا عليهن سلام" قال الزبيدي: أخذ على النساء ما أخذ على الحيات، أن يتحجرن في بيوتهن ، وقد روينا عن أحمد بن حنبل أنه كان عنده رجل من العباد، فعضت امرأة أحمد، فقال لها العابد: يرحمك الله، فقال أحمد: ما بد جاهل.

ابن الجوزي (أحكام النساء) - ٢٠٨

أكل الفجل ونهيق الحمير

وأما الصلاة عليه (الرسول) عند أكل الفجل ، فعن ابن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا أكلتم الفجل وأردتم ألا يوجد لها ريح ، فاذكروني عند أو قضمة، أخرجه الديلمي في مسنده، والأشبه مارواه مجاشع بن عمرو بن أبي بكر بن حفص عن سعيد بن المسيب قال: من أكل الفجل فسرره ألا يوجد منه ريح ، فليذكر النبي صلى الله عليه وسلم عند أول قضمة. وإما الصلاة عليه عند نهيق الحمير ، فروى الطبراني من حديث أبي رافع: لا ينهق حمار حتى يرى شيطاناً أو يتمثل له شيطان ، فإذا كان ذلك فاذكروا الله وصلوا على السخاوي (القول البديع) - ٢٢٨

الذباب داء ودواء

روى أبو هريرة "إذا وقع الذباب في إناء أحدكم فامقلوه فإن في أحد جناحيه داء وفي الآخر شفاء". وفي رواية أبي سعيد الخدري (فإنه يقدم المسقم ويؤخر الشفاء) وفي هذين الصديخين أمران : فقهي وطبي، أما الفقهي فهو أن الذباب إذا وقع في ماء أو مائع فمات، لا ينجس ، وذا قول

من طلب العربية فأخذه مؤدب، ومن طالب الشعر فأخذه شاعر يهجو أو يمدح بالباطل ومن طلب الكلام فأخذه الزندقة ، ومن طلب الحديث فإن قام به كان إماماً، وإن قرط فيه ثم أناب يوماً ، يرجع إليه وقد عتبت وجادت.

السيوطي (صون المنطق والكلام) -

٦١

تحريم الموسيقى

الأوتار والمعازف كالطنبور والعود والصبغ أى ذى الأوتار ، والرباب والجنك والكنجة والسنتير والدريج، وغير ذلك من الآلات المشهورة عند أهل اللهو والسفاهة والفسوق ، هذه كلها محرمة بلا خلاف، ومن حكى فيها خلافاً فقد غلط أو غلب عليه هواه حتى أصمّه وأعماه ومنعه هداة، وزل به عن سنن تقواه.

ابن حجر المكي (كف الرعاع) - ١٢٤

لعنة الشطرنج

أخرج الديلمي أنه صلى الله عليه وسلم قال : ملعون من لعب بالشطرنج.. وأخرج الطيبي حديثاً طويلاً فيه : "ومن لعب بالشطرنج والبرد والجوز

جمهور العلماء ، وأما الأمر الطبي فهو دفع ضرر الأشياء بأضدادها.

الفيروز أبادي (سفر السعادة) -

١٢٨

فن الحمامة

كان صلى الله عليه وسلم يقول : "الشفاء فى ثلاثة، فى شرطة محجم أو شربة عسل أو كية بنار، وأنا أنهى أمتى عن الكى"، قال العلماء : هذا الحديث إشارة إلى معالجة جميع الأمراض المادية، لأن المرض إما دموى أو صفراوى أو يلقي أبو سوداوى، فإن كان دمويًا فعلاجه بإخراج الدم، وإن كان الاقترام الثلاثة فعلاجها الإسهال ، نبه بالعسل على ذلك ، وبالمحجم على الفصد والحجامة ، ونبه بالكى على حالة يعجز فيها الطبيب ويعيا، وآخر الدواء الكى، ولما حججه صلى الله عليه وسلم أبو طيبة، أمر له بصاعين وقال لساداته : خففوا عنه شيئاً من خراجه ففعلوا، وكان يقول : "خير ما تداويتم به الحمامة".

الفيروز أبادي (سفر السعادة) -

١٢٢

فضل المحدثين

أخرج عبد الرحمن بن مهدي، قال :

جنود إبليس عظيم، ولذلك قال إبليس حين خلقت المرأة : أنت نصف جندي ، وأنت موضع سري، وأنت سهمى المسموم الذى أرمى بك فلا أخطئ، وإنما صارت مسمومة لأنها خلقت من الضلع الذى يجاور موضع الشهوة من آدم عليه السلام، فهى من قرننها إلى قدمها شهوة، حتى شعرها وظفرها، فلذلك أمرت أن تستر كل شيء منها إلا ما ظهر مما لا يمتنع وهو: الوجه والكفان، فبالوجه تنظر، وبالرجل تمشي، وباليدين تتناول.

(الحكيم الترمذى - المنهيات ١٢٨-٩)

عدو الله

وأما قوله : "ونهى أن يقال للذمى: يا أبا فلان"، فذلك من أجل أن الكنية كرامة وإجلال، فلا يحيا بها الذمى ولا يوجب له ذلك ، ولا يستحق الإجلال، لأنه عدو الله.
المنهيات - الحكيم الترمذى (٢٠٤).

زنا البهائم

وأما قوله : "ونهى أن تنزى الحمير على الخيل" فلأنه احتال فى خلق الله ، ومنه تكون البغال، وفى حديث آخر قالوا: يا رسول الله إنا ننزى الحمير على الخيل - قال : "إنما يعمل ذلك الذين

والكعاب مقتله الله . ومن جلس إلى من يلعب الشطرنج والنرد ينظر إليهم، محبت عنه حسناته كلها، وصار ممن يمقتة الله".

ابن حجر المكي (كف الراعي) - ١٥٦

خمس كلمات!

"ونهى (الرسول) أن تتكلم المرأة مع غير زوجها أو نى رجم غير محرم إلا خمس كلمات فيما لايد منه" - وهذا سببه ما تقدم ، لأن الكلام نفمة ، وفى النفمة فتنة وشبهة، فإذا كلمت غير زوجها فقد أذاقت بعض شهواتها ، فقد جانت زوجها . ألا ترى أنه استثنى المحرم لأنها لا تخل له ، وقرب رجبها منه يحول دون أن يجد طغما للذنبها ، ثم أطلق لها فى كلمات مخطورات ذات عدد لايد منها للضرورة..

قال أبو عبد الله رحمه الله: وكان عندنا رجل أعمى، افتن بجارة له حتى ابتلى بلاء عظيماً وخرب منزله ، فسألت عن سبب ذلك فقيل: كان بينهما كوة ، فكانت تجرى تلك المرأة، فتحدث امرأة الأعمى ، ويستمع الأعمى إلى حديثها ، فافتتن بها لحلاوة نغمتها وعدوية ألفاظها.. فيما ذكر لي.

والنفمة شأنها عظيم، ومن هنا قال : "من نابه شيء فى صلاته ، فلتسبيح الرجال ، ولتصفق النساء" لحال النفمة ، فإن فيها افتتاناً للمصلين إذا سمعوا نغمة المرأة بالتسبيح، والمرأة جند من

لقمة من جمر جهنم

عن عائشة رضی الله عنها قالت :
أيما امرأة اعتزلت فراش زوجها بغير
إذن زوجها فهي في سخط الله حتى
يستغفر لها، وإيما امرأة استشارت غير
زوجها لقت من جمر جهنم، وإيما
امرأة رضی عنها زوجها رضی الله
عليها، إلا أن يأمرها بما لا يحل لها.
السيوطي (مسند عائشة) - ١٧١

لا يعلمون" وهو فعل الملوك الجبابرة،
وهذا زنا البهائم ، حدثنا بذلك عمر بن
أبى عمر بن حفص بن عمر، عن
إبراهيم بن الحكم ، عن أبان ، عن أبيه،
عن عكرمة، عن ابن عباس رضی الله
عنه ، في قوله تعالى : "لولا أن رأى
برهان ربه" ، قال : جاء جبريل عليه
السلام فقال: يا يوسف، أما علمت أن
الطير إذا زنا تساقط ريشه، وأن الثور
إذا زنا وقع الدود في قرنيه، وزنا
الطير أن تنزو حماقة على الدجاجة ،
وزنا الثور أن ينزو على حمار أو
جنس غير جنسه.
الحكيم الترمذی (المنهيات) - ٢٥٠

زواج الأطفال

وبنت تسع إذنها معتبرة إن لم تكن
مع الولي مجبرة
أي إذن بنت تسع سنين صحيح
معتبر نصاً لقول عائشة: إذا بلغت
الجارية تسع سنين فهي امرأة، رواه
أحمد وروى عن ابن عمر مرفوعاً،
ومعناه: في حكم المرأة، ولقوله عليه
السلام : "تستأمر اليتيمة في نفسها
فإن سكنت فهو إذننها، وإن أبت فلا
جواز عليها"، رواه أبو داود، وقد
انتفى الإذن فيمن لم تبلغ تسع سنين،
فيجب حمله على من بلغت.
ثم إن كان الولي مجبراً كأي
السكر، فاستئذنها سنة وليس بشرط
الكبيرة، وإن لم يكن مجبراً كجد
اليتيمة ومعها وأخيها ، فلا يزوجه إلا

هيبة الزوج

ولا ينبغي للرجل أن يمزح مع المرأة
فطمع فيه طمعاً يضرها عن طاعته،
ولا أن يسلم ماله إليها فيصير هو
كالرهن في يدها، فربما استغنت
واستوثقت لنفسها ثم تركته، وقد قال
الله تعالى : "ولا تؤتوا السفهاء
أموالكم التي جعل الله لكم قياماً" ، بل
ينبغي أن يمزح بنوع من الهيبة.
وأكثر العلاج في إصلاح المرأة منعها
من محادثة جنسها، ومن خروجها من
بيتها، وإطلاعها من ذروتها، وأن تكون
عنده عجوز تؤدبها وتلقنها تعظيم
الزوج، وتعرفها حقوقه"
ابن الجوزي: (الطلب الروحاني) - ٦٢



فيؤتى كتابه ويجد فيه سينات كثيرة ، فيقول : إلهي ، ما فعلت هذه السينات ، فيقول الله تعالى: إن لى شهوداً ثقات ، فالتفت إلى يمينه وشماله ولم ير أحداً من الشهود ، فيقول : يارب أين الشاهد ، فيأمر الله جوارحه بأن تشهد عليه فتشهد ، فتقول الأذنان : إنا قد سمعنا والعينان :

إنا قد نظرنا ، واللسان : إنا قلت ، وكذا الرجلان واليدان : إنا فعلنا ، والفرج أنا زينيت ، فيبقى العبد متحيراً ، فيأمر الله تعالى به إلى النار ، فتظهر من عينه اليمنى شعرة واحدة تستأذن من الله تعالى أن تتكلم فيأذن الله تعالى لها فتقول : يا رب ألسنت قلت أى مبد أغرق شعرة واحدة من أجفانه بدموع عينيه من خشيتي إلا أنجيتته من النار؟ . فيقول الله تعالى: بلى ، فتقول : أنا أشهد أن هذا العبد المذنب قد أغرقنى بالدموع من خشيتك ، فيأمر الله تعالى به إلى الجنة ، فينادى المنادى: ألا إن فلانا ابن فلان قد نجا من النار بشعرة واحدة من جفون عينيه!

الخوبوى - (درة الناصحين) - ٢٧٣

وتدخل بيته ، وفى البيت سبعون سريرا ، وعلى كل سرير سبعون فراشا ، وعلى كل فراش زوجة عليها سبعون حلة ، يرى مخ ساقها من لطافة الحلل . الخوبوى (درة الناصحين) - ٢٢٠

حوريات الجنة

روى عن النبي أنه قال إن الله تعالى خلق وجوه الحور العين من أربعة ألوان : أبيض وأخضر وأصفر وأحمر ، وخلق أبدانها من الزعفران والمسك والكافور ، وشعرها من القرنفل ، ومن أصابع رجليها إلى ركبتيها من الزعفران المطيب ، ومن ركبتيها إلى ثدييها من العنبر ، ومن عنقها إلى رأسها من الكافور ، ولو يزقت (بصقت) واحدة منهن فى الدنيا لصارت مسكا ، ومكتوب على صدرها اسم زوجها ، واسم من أسمناء الله تعالى ، وفى يد كل منهن أسورة ، وفى أصابعها عشرة خواتم من الجواهر واللؤلؤ .

الخوبوى (درة الناصحين) - ٢٢١

دموع آدم

يقال إن آدم عليه السلام بكى حين هبط من الجنة ثلاثمئة عام وما رفع رأسه إلى السماء حياة من الله تعالى ، وسجد سجدة على جبل الهند مئة عام

شعرة واحدة

وفى الخبر : إذا كان يوم القيامة ، يوقف العبد بين يدى الله تعالى

بن عتبة بن ربيعة تبنى سالما وأنكحه ابنة أخيه هند ابنة الوليد بن عتبة وهو مولى لامرأة من الأنصار أخرجه البخاري، وأمر النبي فاطمة بنت قيس أن تنكح أسامة بن زيد مولاة، فنكحها بأمره، متفق عليه. لكن لمن لم يرض من المرأة، والأولياء كلهم، الفسخ، لأن للزوجة، ولكل واحد من الأولياء فيها حقا، حتى لو زوج الأب بغير كفاءة فإلغ الفسخ، نص عليه لأنه ولي في حال، يلحقه العار بفقد الكفاءة، فملك الفسخ كالمساويين. السابق، ٥٠٤-٥.

بإذنها كالبالغة، وأما اليتيمة دون التسع فلا تزوج بحال، لأن الولي ليس مجبرا، ولا إذن لها حتى تبلغ تسعا فأكثر. ابن يونس البهوتي (المنح الشافيات) ج ٢-٥١٠.

شرط الكفاءة

كفاءة النكاح فيه تشترط وخالف الشيوخ في الشرط فقط لكن لمن لم يرض فسخ العقد حتى إن علي بن أبي طالب يعني اختلقت الرواية عن أحمد في اشتراط الكفاءة لصحة النكاح، فروى عنه أنها شرط، فإنه قال: إذا تزوج المولى العربية فرق بينهما، وهذا قول سفيان، وقال أحمد في الرجل يشرب الشراب: ما هو بكفاء لها يفرق بينهما، وقال لو كان المتزوج حائضا ففرقت بينهما لقول عمر: (لأمتعن فزوج ذوات الأحساب إلا من الأكفاء)، وراه الخلال، وهذا اختيار الخري، فلو رضيت المرأة والأولياء بغير كفاءة، لم يصح النكاح لأنها حق الله، وإن عدت الكفاءة بعد العقد لم يبطل النكاح.

والرواية الثانية: ليست شرطا في النكاح واختارها الشيوخ، قال في الشرح: وهي أصح، وهذا قول أكثر أهل العلم، وروى عن عمر وابن مسعود لقوله تعالى: "إن أكرمكم عند الله أتقاكم"، وقالت عائشة: "إن أبا حذيفة

سبعون في سبعين

في الخبر أن وراء الصراط محاري فيها أشجار طيبة، تمت كل شجرة عينان من ماء ينفجر من الجنة، إحداهما من اليمين. والآخرى من اليسار، والمؤمنون حين يجاوزون الصراط يشربون من إحدى العينين فيزول عنهم الغل والخيانة والقدح والدم والبول، فيطهر ظاهريهم وباطنيهم، ثم يجيئون إلى حوض آخر فيغتسلون فيه، فتشرب وجوههم كالقنير. ليلة القدر. وتلين نفوسهم كالصبر، وتطيب أجسادهم كالسك، فيفتنون إلى باب الجنة، فتخرج الصور، فتعانق كل واحدة زوجها

فأعجبتهم، فأرادها، فأبى عليها حتى يعلمها الاسم الذي يصعدان به إلى السماء فعلمها، ثم أرادها فأبى حتى يشرب الخمر فشربها.

وقضيا حاجتهما، ثم خرجا قرايا رجلا فظنا أنه قد ظهر عليهما فقتلاه، وتكلمت الزهرة بذلك الاسم فصعدت، فخنست، وجعلها الله شهابا، وغضب الله تعالى على الملكين، فسماهما هاروت وماروت، وخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة، فاختارا عذاب الدنيا.

فهما يعلمان الناس ما يفرقون به بين المرء وزوجه. والذي أنزل الله عز وجل على الملكين فيما يرى أهل النظر والله أعلم - هو الاسم الأعظم الذي صعدت به زهرة، وكانا به قبلها وقبل السخط عليهما يصعدان إلى السماء، فعلمت الشياطين، فهي تعلمه أولياءها، وتعلمهم السمر، وقد يقال إن الساحر يتكلم بكلام فيطير بين السماء والأرض ويطفو على الماء. ابن قتيبة الدينوري (تأويل مختلف الحديث) - ١٦٩.

تكفير التكفير

وأما كتب الفلسفة فالباطل غالب عليها، بل الكفر الصريح كثير فيها، وكتاب (الإحياء) له حكم نظائره، ففيه أحاديث كثيرة صحيحة وأحاديث كثيرة ضعيفة أو موضوعة، فإن مادة

يبكى، حتى جرت دموع عينيه في واد سرنديب، فأنبت الله تعالى في ذلك الوادي من دموع عينيه: الدارصيني والقرنفل، وشربت الطيور من دموع عين آدم، فقالوا: لم نشرب شرابا أعذب من هذا، فظن آدم أنهم يسخرون منه لعصيانته، فأوحى الله تعالى إليه: يا آدم إنني لم أخلق شرابا لذ وأعذب من ماء عيون العصاة. الخويوي (درة الناصحين) - ٢٧٤

إمام فاجر

وأما قوله: "صلوا خلف كل بر وفاجر، ولا بد من إمام بر أو فاجر"، فإنه يريد السلطان الذي يجمع الناس ويؤمهم في الجمع والأعياد، يريد: لا تخرجوا عليه، ولا تشقوا العصا، ولا تفارقوا جماعة المسلمين وإن كان سلطانكم فاجرا، فإنه لا بد من إمام بر أو فاجر، ولا يصلح الناس إلا على ذلك، ولا ينتظم أمرهم.

ابن قتيبة الدينوري (تأويل مختلف الحديث) - ١٤٧ - ٨

هاروت وماروت

وهما ملكان أهبنا إلى الأرض حين جعل بنو آدم بالمعاصي، وأمرا ألا يرتكبوا ولا يقتلوا ولا يشربوا الخمر، فبعضتهما (الزهرة) تخاصم إليهما،

ابن كرامة البيهقي (رسالة إبليس)
- ٤/٣٣.

مصنفه في الحديث والآثار وكلام
السلف وتفسيرهم للقرآن، مادة
ضعيفة.

ابن تيمية (شرح العقيدة
الأصفهانية) - ١٤٦

اجتهدوا .. وتعصبوا

هؤلاء، أهل الذمة في البلاد
الإسلامية، تتركونهم هملاً
تستخدمونهم، وتستطيعونهم، ولا نرى
منكم فقيها يجلس مع ذمي ساعة
وأحدة، يبحث معه في أصول الدين،
لعل الله تعالى يهديه على يديه، وكان
من فروض الكفايات ومهمات الدين أن
تصرفوا بعض هممكم إلى هذا النوع،
فمن القبايح أن بلادنا ملأى من علماء
الإسلام، ولا نرى فيها ذمياً دعاه إلى
الإسلام مناظرة عالم من علمائنا، بل
إنما يسلم من يسلم إما لأمر من الله
تعالى لا مدخل لأحد فيه، أو الفرض
دنسوي، ثم ليت من يسلم من هؤلاء
يرى فقيها يمسه، ويحدثه، ويعرفه
دين الإسلام، لينشرح صدره لما دخل
فيه. بل - والله - يتركونه هملاً لا
يدري ما باطنه: هل هو كما يظهر من
الإسلام، أم كما كان عليه من الكفر؟
لأنهم لم يروا من الآيات والبراهين ما
يشرح صدره، فيها أيها العلماء، في
مثل هذا فاجتهدوا، وتعصبوا.

الإمام السبكي (معيد النعم ومبيد
النقم)

الزراعة للكفرة

وقال بعضهم: المزارعة مذمومة، لما
روى أن النبي رأى شيئاً من آلات
الحراثة في دار قوم فقال: "ما دخل هذا
بيت قوم إلا قتلوا" وسئل عن قوله عز
وجل: "إن تطيعوا الذين كفروا يردوكم
على أعقابكم" أهو التعرب؟ قال: "لا،
ولكنه الزراعة".

الإمام الشيباني (الكسب) - ٦٣

تطرف في التشبيه

وسأل بعضهم مُعاداً العنبري: أله
وجه؟ (يعني الله سبحانه) قال: نعم،
قلت: فعين؟ قال: نعم، حتى عدت
جميع الأعضاء من أنف وأذن وصدر
وبطن، وهو يقول: نعم، فاستحييت أن
أذكر الفرج، فأوميت بيدي إلى فرجي،
فقال: نعم، فقلت: ذكر أم أنثى؟ قال:
ذكر، ففرح القوم غير هؤلاء المعتزلة،
فإنهم لعنوه وكفروه.

حتى الخراء

وقد ثبت في صحيح البخاري وغيره من حديث أبي هريرة، نهية صلى الله عليه وسلم عن الاستنجاء بالعظم والروث في أحاديث متعددة، وفي صحيح مسلم وغيره عن سلمان قال: "قيل له قد علمكم نبيكم كل شيء

حتى الخراء، قال: فقال: أجل، لقد نهانا أن نستقبل القبلة بغائط أو بول، وأن نستنجى باليمين، وأن نستنجى بأقل من ثلاثة أحجار، وأن نستنجى برجيع أو عظم"، وفي صحيح مسلم وغيره أيضاً عن جابر قال: نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم أن نتمسح بعظمة أو ببعر.

ابن تيمية (البيان المبين) - ٩١/٦٠

ملف



ابن رشد: فيلسوف المستويات المتعددة

د. مجدي عبد الحافظ

بمراكش، ثم يثبت في الوظيفة نفسها مع أبو يوسف يعقوب المتصور حتى محنته في سنة ١١٩٥ حينما هوجم من قبل الدوجماتيين من المتأسلمين ممن يظهرون في كل العصور، ويخرج ابن رشد منفياً إلى اليسانة بضواحي قرطبة، ولم يعد للبلاد إلا قبل وفاته بفترة قصيرة، وتوفي بقرطبة عام ١١٩٨م. وهو المعروف في أوروبا بالشارح الأكبر أو المعلق كما يخلو لدانتي تسميته، وهو أهم فلاسفة المغرب على السواء. الفيلسوف العربي الأندلسي الذي أثر في الغرب حتى أصبح يمثل مدرسة فكرية عرفت باسم «الرشدية» Averroisme وهي ما أطلق

أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة عام ١١٢٦، في أسرة تضم فقهاء مشهورين. وكانت قرطبة في هذا العصر ساحة لنشاط فكري واسع تتمتع فيه الفلسفة لدى الصفوة بأهمية بالغة على الرغم من أنها كانت تؤخذ بشك وريبة من قبل رجال الدين والعامّة من المؤمنين. تولى ابن رشد في البداية قضاء أشبيلية لفترة قصيرة. قبل أن يقدم الفيلسوف ابن طفيل إلى الأمير أبو يعقوب في سنة ١١٧١. ثم قاضياً على قرطبة.

إلا أنه في سنة ١١٨٢ يحل محل ابن طفيل كطبيب للسلطان يوسف

وفقيها، وقاضيا. ومن المعروف أنه قد مارس مهامه الوظيفية الرسمية تحت عمارة القاضي والطبيب، ولم يقتصر على هذا بل ألف في المنطق وفي الميتافيزيقا وفي علم النفس، وشمل اهتمامه الفلك واللغة... الخ.

ابن رشد وعصر التذويب: لكي تفهم ذلك التذويب الذي أتمم به عصر ابن رشد، لابد من وضع أيدينا على الطبيعة السياسية لهذا العصر، حيث سادت دولة الموحدين التي عمل ابن رشد في كنفها، وتقلد مناصبه داخل إطارها العام. لقد قامت الدولة منذ البداية على أطروحات محمد بن تومرت الملقب بالمهدي والذي حكم بين (سنة ١١٢١م وسنة ١١٢٨ م) واختلطت بأطروحات أفكار اجتماعية متقدمة كالعدل والمساواة، وعمل بنفسه على ترسيخها على أرض الواقع. في نفس الوقت الذي اعتنق فيه أفكاراً دينية مستزمنة مثل تصريح لبس الثياب المفتوحة على الطريقة الأندلسية على النساء، ووضعه الخمر والقيثارات والمزامير والصنوج والدخوف على نفس المستوى من التحريم، بل وقاد بنفسه العامة في عمليات تصطيم وحرق هذه المظاهر. هذه الإزدواجية التي ميزت إقامة الدولة على العودة إلى صفاء الإسلام الأول، ورفض تأويل القرآن والسنة والرأي والقياس، والإلتزام بظاهر النص. هذه الإزدواجية أرخت بظلالها على سلاطين الموحدين فيما بعد حيث عاش ابن رشد، فكان على السلاطين أن يمالئوا العامة الذين على اكتافهم قامت

على تيار فكري بدأ في الغرب اللاتيني في القرن الثالث عشر الميلادي، وسلم فلاسفة العصور الوسطى الغربيين - دون استثناء - بأن شروحات ابن رشد لأرسطو تمثل الذروة في فهم واستيعاب وهضم هذه الفلسفة الأرسطية، وسلموا له بالريادة والعبقزية.

هذا وتشعبت عن المدرسة الرشدية بأوروبا مدارس وتيارات يصعب في هذه المعالجة السريعة التعرض لها، ولخلافاتها، وإلى ما أحدثته من أثر لا ينكر على التنوير الأوروبي.

مثل أرسطو لابن رشد الفيلسوف والرجل الكامل، حيث يقول في تعليقه على «رسالة النفس» لأرسطو: «إن هذه النقطة شديدة الصعوبة، وإذا لم يكن أرسطو قد تحدث عنها فلان هذا كان صعبا، بل ومستحيلا عليه اكتشافها، إلا أن يكون قد وجد شخص آخر مثل أرسطو.

لأنى اعتقد أن هذا الرجل كان معيارا للطبيعة، نموذج اخترعته الطبيعة لكي ترى إلى قدر يمكنها الوصول إلى الكمال الإنساني في هذه الموضوعات (traite de pame) من هنا مثلت فلسفة أرسطو لابن رشد الفلسفة الوحيدة، لذا وضع كل جهوده في العمل على تخليص هذه الفلسفة مما شوهها من تفسير الشراح والمعلقين، سواء من المسلمين أو من اليونانيين على مر العصور، حيث أراد أن يعيدها لنقاها الأول وصفائها الذي خرجت به على يد أرسطو. وعلاوة على أن ابن رشد كان فليسوفا شهيرا فقد كان أيضا طبيبا

هذه الحلول قبل أن يقدم حلوله الخاصة. وكان يجره دأبه هذا في أحيان كثيرة إلى الاسهاب. وفي الأغلب فقد كانت هذه الشروح الكبرى موجهة إلى الصوفية القادرة على متابعة تلك المنهجية الصارمة.

وفي المستوى الثانى حنيث التلخيصات أو الشروح الوسطى، ولعلها كانت موجهة إلى نوعية أخرى من القراء، ربما تمثلت هذه النوعية في طلاب العلم، حيث افترضت تلك الشروح الوسطى أن القارئ يملك النص الأصلي موضع الشرح، لذا فهي تكتفى بإبراز ما يدل على بداية الفقرة في النص الأصلي، حتى تبدأ في التلخيص بلغة أبسط من اللغة المستعملة في المستوى الأول، ولعل اقترواب لغة المستوى الثانى من المستوى الثالث لا تجعلنا نميز بدقة بين المستويين، حيث يتشاركا في أن في كليهما يحاول ابن رشد بسط أهم موضوعات الكتاب موضع الشرح.

وفي المستوى الثالث حيث الشروح الصغرى أو الجوامع، فلعلمها كانت مقدمة أصلا إلى العامة، ولهذا اشتملت على عروض موجزة ومستقلة للمضامين الأساسية للكتب موضع الشرح، وغير ملتزمة لحد كبير بالنص الأصلي، ولا بالترتيب الوارد فيه، بل أكثر من ذلك يمكن الاستئناس بمؤلفات أخرى طالما تعين في بسط الموضوع، حتى وإن لم تكن لأرسطو. ولم تكن الشروح على الإطلاق عملا سلبيا خاليا من الروح الرشدية، بل كان عملا

الدولة، وفي نفس الوقت تصبح ممارسة الفلسفة لدى الصوفية عملا تفرض عليه السرية من قبل البلاط، حيث تأثرت الفلسفة بعدى ما يقدمه السلطان لها من اهتمام، وبذا تذبذب موقعها في الدولة تبعا لمشيئة السلطان الجديد والذي سرعان ما كان يضمخ بالفلسفة والفلاسفة لإرضاء نزعات العامة. ولعل ابن رشد قد وقع ثمن هذا التذبذب، وهذه الأزدواجية، على الرغم من محاولة حل هذه الإشكالية على المستوى النظرى من خلال أفكاره عن «الحقيقة المزدوجة». وكان ابن رشد قد عاش في مستويين: الأول عملى طبق فيه ظاهر الشرع كقاضى وفقية، وفي المستوى الثانى حاول أن يتجاوز - على المستوى النظرى - واقعة لينظر للحقيقتين، وتخفف من عناء الفعل على مستوى الواقع، كما سنرى.

مستويات إنتاجه العلمى: (يمكن تصنيف إنتاج ابن رشد في الشروح إلى مستويات ثلاثة:

الكبرى والوسطى والصغرى، يعطى كل منهما اسما خاصا بها فالكبرى يسميها الشروح، ويعمل فيها على المحافظة على ترتيب النص، وهى عبارة عن فقرات تأتى تباعا، تمثل كل فقرة فكرة محددة، يبدأها فى الغالب بكلمة «قال» ثم يورد النص الأصلي، ويعقب هذا شرحه للنص، فيتابع النص خطوة خطوة، ويصيغ المشكلات الأساسية ويفرد لها الصفحات، ثم يوضع الحلول التى يضمونها فى تعليقه الداخلى على النص، ثم يقوم باختبار

شاب هذا النوع من المستويات تقسيمة لا تعتمد بالضرورة على أساس اقتصادي أو اجتماعي، ولكنها تعتمد على أساس عقلي معرفي وثقافي تبعاً لنوعية الحجج والأقوال التي يستخدمونها، حيث ميز ابن رشد بين ثلاثة مستويات هي: «العامة» و«الخاصة»، وما «بين العامة والخاصة». وذلك في كتابه «تهافت التهافت»، و«فصل المقال»، ورسالة «مناهج الأدلة»: المستوى الأول: العامة (الخطابيون): وهم جمهور الناس وعامة الشعب، وتبنى معارفهم على الحس، بحيث يقتصر الوجود لديهم على المحسوس الجسمي، ومن هنا فهم غير قادرين على إدراك المعارف البرهانية، ولا إلا الاشتغال بها، وتبقى معارفهم شديدة السطحية، ويلعب الخطاب في حياتهم دوراً عظيماً فهم خطابيون ويتأثرون بالأقوال، الخطابية: كما ترتبط أذهانهم بعملية التخيل التي لا يمكن أن يعقلوا شيئاً إلا من خلالها، فما هو ليس بجسمي لا يمكن تخيله. ومن هنا يصبح التوجه إلى العامة مرتبطاً بمحدودية عقولهم، وبالتالي لا يتم إلا عبر التمثيلات الحسية لكل المفاهيم المجردة، وعلى الأخص الفلسفية «فالعقل الفعال» لا يدرك إلا بتمثيله «بالملك»، والمعاد وهو لدى العلماء من الخاصة «مزيد علم» كنتيجة مترتبة على الاتصال بالعقل الفعال لا يمكن للعامة إدراكه إلا في صورة رؤية لله أي رؤية للنور. ومن هنا تصبح الشريعة هي الطريقة المثلى للتوجه لهؤلاء العامة حتى تصبح

إيجابياً بكل المقاييس، حيث انتهن ابن رشد الفرص ليعبر آراءه وأفكاره، وتأملاته العميقة حول كثير من الإشكاليات متعددة الأبعاد، ليمرّز وجهه الأصيل كفيلسوف لديه ما يقوله، إلى جانب تعمقه وتمثله لفلسفة أرسطو.

ولقد برز لنا هذا الوجه في مؤلفاته الفلسفية الأصيلة خاصة في كتابه «تهافت التهافت» رداً على الفيزالي. ولا بد أيضاً من التنويه أن شروحات ابن رشد لم تقتصر على أرسطو، بل تطرقت إلى أعمال مفكرين آخرين من الاسكندر الافردويسى، ونيقولاى الدمشقى وجالينوس وغيرهم..

هذه المستويات الثلاثة والتي تختلف فيما بينها حجماً وعرضاً، وصياغة تدل على أن ابن رشد حرص على أن يصل تأثيره إلى فئات مجتمعه المتعددة، وإن ابن رشد كان تنويرياً قبل التنوير، ولم يكن شخصاً انطوائياً منعزلاً عن محيطه، بل آمن بأن للجميع حق في التفافه، وأن عليه شخصياً يقع عبء أساسي في الاضطلاع بهذه المهمة التي آمن بها إلى أبعد الحدود.

مستويات المتوجه إليه:
كما تحدثنا من قبل عن مستويات الإنتاج العلمي الرشدي، ووجدنا أن كل مستوى يتوجه به فليستوفنا إلى شريحة اجتماعية بعينها، نجد أنفسنا مؤهلين الآن لمعالجة هذا الموضوع. حيث

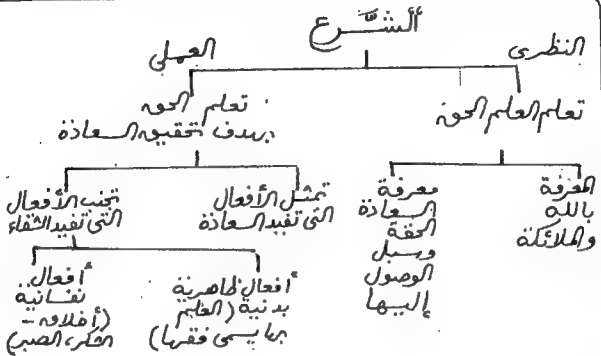
كثيرا من الناس عن الحكمة والشرعية.

وهكذا يصبح هؤلاء الجدليون من علماء الكلام - فى رأيه - علة للانقسامات الحادثة فى المجتمع الإسلامى، وهم السبب الأسمى فى إثارة ومعاداة العامة للحكمة الفلسفية وأصحابها. والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: هل يقصد ابن رشد أن تنكفأ كل فئة على ذاتها دون أن يكون هناك تواصل، أو ما يربط بين هذه الفئات التى تعيش، وتنتمى لنفس المجتمع.

الدواء الناجح: يتفق ابن رشد مع أطروحات محمد بن تومرت فى العودة إلى التشريعات الإسلامية فى نقائها الأول الذى يحقق العدل والمساواة. إلا أن ابن رشد يفهم العدل بمعنى أرسطى وليس على طريقة ابن تومرت. إذ يفهم أن المساواة هو ألا يجور أحد على لعب دور الآخر فى إطار الدولة التى ترسم لكل دورة بعناية. ومن هنا تصبح المساواة كما يتصورها هى الضامن للإنسجام و الوئام بين مختلف الفئات الاجتماعية. فى ظل هذا التصور تصبح العودة إلى منابع الأصلية للشرع ضرورة أساسية لتفكيك ما علق به من شوائب التأويل التى أفسدته. لكن هل يستطيع ظاهر الشرع الاضطلاع بتلك المهمة؟

هل يمكن له أن يكون هو الدواء الناجح؟ إن إجابة ابن رشد بالإيجاب خاصة إذا وضعنا أيدينا على فهمه لميكانيزمات الشرع:

سعادتهم ونجاتهم ياتباع الظاهر. المستوى الثانى: الخاصة (البرهانيون): والخاصة لديه مرتبة أرقى يسميها أيضا بالمتنورة، والعلماء وهم القادرون على إدراك ما بعد الحس أى ما يدرك بالبرهان. ويتميزون بكثرة معارفهم وشمولها وتنوعها، كما يعنون عناية شديدة بالصنائع البرهانية لقدرتهم على الفهم المجرد، لذا تصبح مفاهيم «كالعقل الفعال» و «المعاد الروحاني».. الخ ذات دلالة عقلية، ومن هنا تكون الفلسفة هى وسيلة هؤلاء الخاصة حيث يصبح فى متناولهم، بل وفى قدرتهم فهم وإستيعاب موضوعاتها - وتصبح سعادة الخاصة فى هذه العلوم اليقينية. المستوى الثالث: ما بين العامة والخاصة (الجدليون): وهم لديه الذين يتطلقون من مقدمات ظنية، ويقصد بهم المعتزلة والأشاعرة، كذلك يقع فى دائرتهم الغزالي، وتقع مرتبتهم فيما بين العامة والخاصة. وابن رشد يحملهم كل أوزار الفرق والمنازعات التى ثارت على مدى تاريخ الدولة العربية والإسلامية كلها. وجرم الجدلين الذى أقترفوه يراه ابن رشد فى أنهم حاولوا غير العصور المختلفة قلب هذا التوازن الذى أراد له أن يسود بين العامة والخاصة عندما يسيران معا نحو تحصيل السعادة بقيادة الخاصة، حيث قاموا بالتأويل (للآيات والأحاديث)، ولم يحفظوا بتأويلاتهم القائمة على المقدمات الظنية لأنفسهم بل إذاعوها على العامة مما أوقع الناس فى حروب مدمرة وتباغض مستحكم، فأضل هذا



بالشرعية حيث تعنى بالخاصة كما تعنى بالعامّة، ولا سعادة للخاصة إلا بمشاركة العامّة. ومن هنا لا بد وأن يحدث التواصل بين فئات المجتمع، والذي لن يتم إلا من خلال التعليم، خاصة ما هو موجه منه إلى الأطفال الذين يتعلمون، ويسيرون فيما بعد على مبادئ الشرع، وعلى الفيلسوف البالغ الموازنة بين الشرائع في عصره واختيار أفضلها. من هنا فعلى جميع الفئات، ومن بينها أيضاً الحكام ضرورة الالتزام بما تفرضه الشرعية من أفعال وتصرفات.

ويبقى على الفلاسفة وهم ورثة الأنبياء والجدديرون بقيادة المجتمع أن يقوموا بدورهم في تنوير المجتمع والذي يتمثل في مهمة القيام بالتعليم والاشتغال بالفلسفة والتأويل، ومن التصريح للعامّة بتأويلاتهم كما يفعل المتكلمون حتى لا يثيروا الشكوك

يرى ابن رشد أن هناك جانبين للشرع يتمثل الأول في تعلم العلم الحق، والثاني في تعلم العمل الحق وهو ما يتحدد في الحرص على الإتيان بالأفعال التي توصل إلى السعادة، وتجنب الأفعال التي لا تؤدي إلا إلى الشقاء، وهي بدورها تنقسم لأفعال ظاهرة بدنية يسمى العلم بها «الفقه»، وأخرى نفسانية وتنحصر في الأفلاق. ومن هنا يمثل الشرع في جانبه العملي جملة من معايير السلوك الاجتماعي «الفضائل العملية»، وتقوم هذه المعايير بتنظيم تصرفات وأفعال الإنسان. ولعل أهم ما يمكن إبرازه في هذا الصدد أن المذهب الفقهي الظاهري لا يتطرق إلى حياة الإنسان الروحية في ميدانها الذي لا ينظمه الشرع. وهو ما من شأنه أن يتيح لكل إنسان من حق النظر الحر في العالم. وعلى فئات المجتمع المختلفة الالتزام

مدينة على البدء بتعلم المنطق ثم الحساب والهندسة والفلك، وصولا للموسيقى والبصريات والحيل (الميكانيكا).

وبعد إتمام هذا الجزء تبدأ مرحلة أخرى تركز على دراسة مباحث ما بعد الطبيعة. ومجتمع مدينة الأخيار ليس مجتمع الزجال فقط فتحصيل السعادة ينسحب على النساء أيضا، وعلى القاشمين على المدينة اكتشاف ما لدى النساء من القدرات والاستعدادات الطبيعية مما يعتقد أنه وقف على الرجال، وعليهم تطوير هذه القدرات عن طريق الموسيقى والرياضة وبوسائل التعليم والتربية المختلفة. إذ رأى أن وضع المرأة من أسباب الفقر السائد فعدم عملها لكسب رزقها يجعلها عالة على من حولها من الرجال. ويرى أن البعض منهن يتمتع بقدرات فائقة لذا لم يستبعد أن يكون بينهن الفلاسفة والحكام وقادة الجيوش على الرغم من بؤرة هذا، لعدم تطلع النساء لذلك واستلامهم للتقاليد. وكأنهن لم يخلقن إلا للولادة وإرضاع الأطفال، ولعل في كتابه «بذاية المبتدئ ونهاية المعتقد» قد دفع بأفكاره لتسليمها المنطقى حين ارتأى أن عقوبة قتل المرأة ينبغي أن تكون نفس عقوبة قتل الرجال، وحققها في عقد زواجها بنفسها، ومساواة حصتها من غنائم الحرب مع حصص الرجل، كما أجاز لها الإمامة في الصلاة حتى بين الرجال. كان هذا هو ابن رشد فليسوف المستويات المتعددة..

حيث هناك العلم الطبيعي الذي يعنى بالطبيعة، وما بعد الطبيعة الذي يدرس مبادئ الوجود، ثم العلم السياسى الذى يقسمه أيضا إلى نظرى يعنى بالفضائل، وعملى يقصر بحثه على هذه الفضائل والأرتباط الحاصل بين بعضها البعض، وانسب الطرق لفرسها فى النفوس. وهذا العلم السياسى فى صيغته العملية لا يسعى إلا إلى تحصيل السعادة. ومن هنا يكتشف ابن رشد فى كتاب «ما بعد الطبيعة» مدينته الفاضلة التى يطلق عليها «مدينة الأخيار» وهى على عكس كل المدن الفاضلة التى استبعدتها فى جوامع «سياسة» أفلاطون، وفى تلخيص «الخطابة» لارسطو. ولا تتحقق السعادة التى ينشدها إلا فى مدينة التى تعتبر تجسيدا لمدينة الرسول قديما فى شجر الدول الإسلامية. إذن لابد من زوال الرذائل والجور والجشع، وتكديس الثروات والأموال من قبل من يعيش فى المدينة، ولا بد من زوال الذهب والفضة وهو ما يستخدم فى تبادل الثروات وتكديسها، حيث لابد من حصول أهالى مدينة على كل ما يحتاجون إليه بالمجان، وبشكل عادل. ومن هنا تصبح عملية التعليم السابقة ضرورية لتربية وتنوير الناس على الفضائل الاجتماعية المرجوة. ومن هنا يستخدم كل ما من شأنه تسهيل عملية غرس الفضائل فى نفوس العامة ليلوغ السعادة الحقيقية مثل الشعر والخطابة والموسيقى التى يوليها أهمية خاصة، إذ لا يعنى بها الألمان العذبة فقط، ولكن الأغنيات ذات المحتوى الناقل للحكمة، ولا يستبعد الأساطير أيضا باعتبارها تمثيلات حسية. ويضع محتوى هذا المشروع التربوى فى

سينما

س

المصير: اقتحام تخوم معتمة

كمال وهزلى

رشد. زوجة «جيرار» وابنه «يوسف» يتابعان الموقف بالأم.. رجال يشعلون الخطب.. السنة اللهب تتصاعد.. «جيرار» ينادى ابنه ويطلب منه أن يرحل.. النيران تلتهم جسد المفكر الذى ترتفع صرخته المدوية لثملاً الأفاق مع ظهور العناوين.

يوسف شاهين، بقربعته المفتوحة، وبروحه المشاكسة، وبطموحه الفنى، يفتتح فيلمه خير افتتاح، محققاً عدة أهداف فى مشاهد قليلة.. إنه يعبر عن الكارثة المحيطة بالفكر، عندما يواجه بالقمع، ومأساة الفرد، عندما يتطش به السلطة، وفظاعة سلبية الناس، عندما لا يصح لهم دور فى صنع حياتهم، بعد تغيب وغيرهم.

فى بداية بارعة، قبل ظهور العناوين، يبرز الفيلم هويته: «كاتدرائية» فرنسية باللغة الضخامة.. الآلاف من الناس.. رجال ونساء، بلباس القرن الثانى عشر، يتزاحمون فى الممرات وعلى السلالم لمشاهدة الحادث الجلل الذى سيتم حالا، فى الساحة، أمام «الكاتدرائية».. من عمق المجال، فى زقاق جانبي، تندفع نحونا، خيول تجر جر، مساحلة، المفكر «جيرار» وقد أثخن الجروح وجهه ومعضميه. «الكاردنال» يضع التاج على رأسه، يتقدم نحو بوابة الكاتدرائية، يطل على كومة الخطب المحيطة به «جيرار» المقيد بعمود.. رجل يلقي بياناً يؤكد فيه إدانة «جيرار» بالهرطقة لأنه ترجم كتب «الملحد» ابن

بلون عيني «يوسف» الزرقاوين، تحنو عليه، وترعاه.

فى أجواء من الألفة، حول الطعام، نتعرف إلى قطاع من أبطال «المصير»: ابنة ابن رشد، تقوم بدورها مثلة جديدة، «روجينا» ووالى قرطبة، «سيف» عبد الرحمن، فضلا عن ولدى الخليفة المنصور.. «ناصر» خالد النبوى. و «عبدالله» هانى سلامة.

وفورا، يقدم الفيلم جاتبا ثانيا من أبطاله: العامة، أمام القصر الملكى، أو قصر الخليفة إن شئت الدقة. من بينهم ينهض شخص متحمس، عبد الله محمود، طالبا من زميله أن يرد، بقوة، على حثافه، عندما يظهر الخليفة، فالأوامر التى صدرت له تقول بضرورة تغذية غرور «المنصور» حتى يتضخم ويتفجر.. وأضح الموسيقى التصويرية، كمال الطويل، يستقبل «المنصور» بحملة موسيقية متعرجة بالمهاية. محمود حميدة، الذى يودى دور «المنصور» بتفهم، يمتطى سهوة جواده، رافعا وجهه بخيلاء، مستمتعا بكبرياء. للهاتف القائل «كلنا فداءك يا منصور».. حبات العرق تتفصد من جبين عبد الله محمود، المنهمك فى الهتاف.. وكامتداد لأجواء الدسائس، سنشهد لاحقا، اجتماعا تأمرى الطابع لمجلس العشرة، المعادى لابن رشد، الذى يضم بين صفوفه «الشيخ رياض»، الماروغ، وأسع الحيلة، المفوه، الذى يؤدى دوره مثل عظيم الشأن اسمه «أحمد نؤاد سليم».. فضلا عن شيخ آخر، حليق الرأس، سنكتشف لاحقا أنه «أمير جماعة» إرهابية. حسب مفهوم الحاضر. يؤدى دوره مثل يستطيع أن ينقل الإحساس بالقدر والخطر، بمجرد ظهوره اسمه «مجندى إدريس».

والواضح أن يوسف شاهين باختياره لفرنسا كمدخل لـ «مصير»، إنما يرمى إلى تقديم نفسه كناقذ لتساير الإلهاب الفكرى فى أوروبا، من ناحية، وكى يقطع الطريق على من قد يتهمه بمعادة الشرق من ناحية ثانية.. وعلى المستوى الفنى.. تخطى هذه المقدمة. تكاد تكون فيلما قصيرا بدعها. بدرجة عالية من التوهج، لن تتحقق طوال «المصير»، فى جانب القدرة على حشد المجاميع، وتحريكها بمهارة، ثمة تقطيع لائق للنظر على نماثيل الكاتدرائية، فالملائكة تنظر بدهشة واستنكار لا يخلو من رعب إلى ما يدور أمامها.. إن الحاجر ينطق ويحس فى هذه الاقتتاحتية، وإلى جانب الموسيقى التصويرية المعبرة عن المأساة، ثمة المؤثرات الصوتية التى تزيد من تكثيف وطأة الموقف، فصوت حوافر الخيول الخافتة فى البداية، التى نسمعها قبل أن نراها، تشير القلق الذى يتزايد مع ظهور الخطب التى تلتهمها النيران وتحرق بدن «جيرار» الذى يكاد يتحول إلى هيكل عظمى.. إن هذه المقدمة القوية، قطعة فنية ثمينة.

إلى الأندلس

عادة، تأتى المناوين، بين المقدمة وبقية الفيلم، كفاصل زمنى بين تاريخين.. لكنهما، فى هذه المرة، تأتى كفاصل جغرافى بين منطقتين فى العالم.. فمن فرنسا، ينتقل «المصير» إلى الأندلس حيث بيت «ابن رشد»، نور الشريف، يجلس على رأس مائدة الطعام، ومن حوله أسرته وأصدقاءه، ومن بينهم ابن «جيرار»، «يوسف»، الذى يؤدى دوره الوجه الجديد «فارس رخومة».. زوجة ابن رشد، صفية العمرى، الطيبة، المعجبة

متعجلا، موحدا، يتشابه مع بعضه بعضا، ويكاد يتطابق مع طريقة يوسف شاهين فى الكلام... وإذا كان الفيلم يفتقر للإحساس بالأندلس، على مستوى البشر، والشارع، فإن خيال يوسف شاهين يخله فى تصويره عن قصر «الخليفة المنصور»، المعروف تاريخيا بعشقه للفن والآداب، والدائم الاستقبال للولاة والسفراء... إن القصر فى «المصير» خاو على عرشه، يعيش فيه «المنصور» وحيدا، ليس فيه زوجة أو جارية، لا يكاد يزوره سوى ابن رشد، الذى يلعب معه «الشطرنج» مرة واحدة... وعندما يطلب منه «المنصور» أن يلعب معه دورا ثانيا، يرفض ابن رشد، ويعطيه ظهره خارجا.

نعم، لم يكن هدف يوسف شاهين، ومعه المشارك فى كتابة السيناريو، الذى سنيكون له مستقبل كبير، أن يقدماعلا تاريخيا، بقدر ما يغربان عن حاضرهما، ولكن... من قال إن الصدق التاريخى يتعارض مع قضايا الواقع؟

تضييق.. الخناق

يرصد «المصير» غرق قوى الظلام، المسترة بالشعارات، وانحسار قوى الاستنارة، المزمنة بالعقل... وبالطبع، تسعى الجماعات الاستبدادية إلى الاستيلاء على السلطة، من داخلها، بالتقرب من الخليفة، كما تحاول نشر الإرهاب عن طريق تكفير الآخرين، وفى مقدمتهم «ابن رشد»، وقتل الرموز، وعلى رأسهم المغنى «مروان»... ويتعمد يوسف شاهين الإيحاء على نحو واضح، بأنه يشير إلى محاولة اغتيال محيى محفوظ، سواء بضربة المذبة الغادرة فى الجانب الأيمن من الرقبة، أو ما أنشقرت عنه التحقيقات

وفىما يشبه الحانة، تظالعا الفجرية «مانويللا» صاحبة الملهى الليلى - حسب مفاهيمنا - تقوم بنورها ليلى علوى - متسامحة، رقيقة، قوية، شأنها شأن زوجها المطرب «مروان»، محمد منير، الذى يغنى للحياة، والأمل، والناس... وبينما يلتقى «عبدالله»، مترنحا، قصيدة لأبى نواس، يتريص به عبدالله محمود، كى يستدرجه للاتضمام لجموعتهم الإرهابية، وهو ينجح فى مسعاه... فها هما، بعد مغادرة الحانة، فى حمام عام، يداعبان بعضهما، على نحو بدا لى - وربما كنت مخطئا - أن عميل الجماعة يفترس ابن الخليفة، جنسيا، بنظراته، وفى مشهد لاحق، يقوم عميل الجماعة، بمستمعا، بتدليك ساق «عبدالله»؟

المهم، عندما يعرب «عبد الله» عن رغبته فى أن يصبح راقصا، يجيبه الآخر بأن لا بأس فى رغبته، على أن يكون الرقص روحانيا... وهنا، ترتفع لغة السينما، بفضل إيقاعات الذكر المتصاعدة التى اختارها كمال الطويل، وتتلغف كاميرا محسن نصر، فى متاهة من ممرات وأقبية قاتمة، لتتوقف عند «عبد الله» المنمجم فى الذكر مع مئات من شباب.. إنه تعبير بليغ، يوفق فيه يوسف شاهين، فى التعبير عن تحولات «عبد الله»، وانضمامه للجانب الآخر، المعادى لابن رشد، العقلانى، و«مروان» مغنى الحياة، و«مانويللا» طيبة السريرة، بل وحببته الحامل منه، شقيقة «مانويللا»، التى تظهر وتختفى، بين الحين والحين، بلا مناسبة، ومن دون حضور مبرر.

والحق أن «المصير»، لا يحافظ على مستواه طوال الوقت، فالأداء التمثيلى أحيانا، يبدو

الطنانة.

يتوغل «المصير» إنسانيا، داخل روح ابن رشد، الذى يبدو، فى بعض اللحظات، كما لو أنه نقد الثقة فى تأثير كتاباته على الآخرين.. ويصل نور الشريف إلى درجة رفيعة من الأداء عندما يتزعج من تحولات «عبد الله» الذى أعطى لنفسه الحق فى تكفير المختلفين معه، فبوجه متألم، وصوت تخفقه عبارات من يمنع نفسه من البكاء، يسأل نور الشريف الفتى المجهول عما يصرفه عن الحق، الطب، الرياضيات، الفقه، الكيمياء، الفلك؟ وفى لحظة بأس، يكاد ابن رشد يحرق كتبه.

أمير الظلام، الإرهائى، الذى يؤدى دوره ممثل مفاجأة، مجدى إدريس، يظهر علنا فى الشارع، مع رجاله المسلحين، على صهوات جيادهم، ليفرض سطوته، ويشأر من «مروان» الذى أذله فى موقف سابق.. يطلب من «مروان» أن يركع له، وما أن يتردد «مروان» حتى يلقى طعنة رمح غادرة فى ظهره.. وعندما يتهالك قتيلا، يودعه كمال الطويل وداعا مؤثرا، لمس شفاف القلب، بتوزيع لحن أغنية «على صوتك بالغنى» توزيعا حزيننا، يفيض بالأسى.. هنا، تأتى الموسيقى كمرثية تليق بغنى الحياة.

«على صوتك بالغنى» تقتل بالمعاني النبيلة، تعبر عن التمسك بهجة الحياة، بسيطة الكلمات، سلسلة، ذات لحن طبع، لين، يغنيها محمد منير بروحه ويردها الفيلم عدة صرات، تأتى فى أوقاتها تماما، لذلك فإنها تندمج فى نسجته.. لكن، فى المرة الأخيرة، بعد رحيل «مروان» ينتاب المغنين نوبة عجيبة من الرقة الزائدة، وبدلا من أن يقولون «على صوتك بالغنى» يقولوا

مع المخالب التعصبة، المضللة، التى لم تقرأ شيئا للكاتب الذى دافع عنهم فى أديبه، ولم تسمع شيئا من أغنيات الحياة التى تغنى بها «مروان».

وفى موقف يتسم بالرحمة، واتساع الأفق، يشفق الفيلم على الجناة البائسين، ويعير، من خلال ابن رشد، عن انزعاجه من إعدامهم.. ذلك أنهم، فى النهاية، ضحايا أكثر من أن يكونوا جادين، هفاكين للدماء..

وكما قائل نجيب محفوظ للشقاء، يتماثل أيضا «مروان» للشقاء.. وفى مشهد جميل، مؤثر، يفسد يوسف شاهين بهارة يقوم «مروان» بزيارة ابن رشد، بصحبة زوجته «مانويلا».. يضافح الجميع بحرارة، ويصوت مبهور، ويصدق، ترتسم على الوجوه جميعها، علامات الأسى العميق، حزنا على ضياع صوت المغنى.. لكن فجأة ترتفع عذبة «مروان» بالفتاء، وينطلق تهليل الجميع، وضحكهم، بن فيهم «مانويلا»، ذلك أنهم أدركوا أن «المغنى» يزح.. إن انتهاء المشهد، بهذه الطريقة، يبدو كما لو أنها زغرودة فى جنازة.

تتدهور العلاقة بين المنصور وابن رشد، ويأداء محمود حميدة الساطع تنتبه إلى أن «الملك هو الملك»، وأن «المنصور» لم ولن يغفر تبسط ابن رشد معه، فالفيلسوف كان يحلو له أن يخاطب الخليفة بكلمة «يا أخى».. وبلفه عصرنا، وقع المثقف فى خطأ اعتبار نفسه صديقا للسلطة، وأنه فى مأمن من تقلباتها وأنيابها.

ومع أقول نجم ابن رشد، يرتفع شأن الشيخ رياض، الذى يكمل المديح للعقلية.. وبصوت أحمد فؤاد سليم القوى، الراق، المنعم بالعاطفة، يلقى خطبة مؤثرة فى جماهير تهتز بعباراته

فى الساحة، أمام القصر، وبينما يصعد الشيخ رياض، السلام مختبئاً، يبدأ إحراق كتب ابن رشد، الذى يتابع الموقف، جالساً فى عربة تجرها الجياد، فى طريقه للمنفى، صامداً، متماسكاً.. وهذه النهاية الموائمة لروح الفيلم، يحشرها يوسف شاهين عندما يدفع نور الشريف للنزول من العربة، بعد أن علم بوصول كتبه إلى مصر، ليتدفع، على الطريقة الشاهينية، مصافحاً العساكر، قائلاً: «شكراً.. شكراً.. متشكراً قوياً»!

«المصير» فى المحصلة الأخيرة، فيلم كبير بطموحه، وإحجازه، وموقفه، وشجاعته فى اقتحام تخوم معتمة، مسلحاً بأنوار العقل، وضياء عواطف تعشق الحياة.

«على سسوتك بالغنى».. أى بالسين وليس بالصاد!

يقرر الخليفة مصادرة وحرق كتب ابن رشد، ونفيه، مع مجموعة أخرى من العلماء.. ويهدف إنقاذ مؤلفاته، يتولى «الناصر» تهريبها بنفسه إلى مصر، وينجح فى مسعاه.. وتحاول قوى الظلام أن تستدرج «عبد الله» و «الناصر» فى التآمر ضد والدهما، لكنهما يبلغان «المنصور» بالمؤامرة، والتى كان إبعاد ابن رشد حلقة من حلقاتها.. ولا يفوت الفيلم أن يؤكد مقولة «المنصور» بالظلم الذى وقع على ابن رشد، فإنه يرفض العفو عنه، ذلك أنه يرى العيب، كل العيب، أن يتراجع الحاكم، سريعاً، عن قرار اتخذه.. حتى ولو كان القرار خاطئاً.



سينما

س

المصائر فى المصير

حلمى سالم

الاجتماعية الواضحة. والآن فإن مأخذ المثقفين على "المصير" هو الوضوح الزائد وسيطرة "المضمون" الفكرى على اللغة السينمائية وسطوة "القضية" على "الفن".

ولم يكن يروق لهؤلاء فى السابق ردّ يوسف شاهين: «إننى أصنع أفلامى للأذكىاء لا للأفقياء». ولم يرق لهم حالياً ردّه بأن له هماً أساسياً يريد أن يبرزه بدون إهدار الفن الجميل.

إن هذا التعارض بين الطرفين النقيضين لدى هؤلاء المنتقدين إنما يشى بغيباب نظرية نقدية جمالية ناضجة، متكاملة، متوازنة، صحيحة، تعطينا من هذه المراوحة العجيبة، بما تتيحها لنا من تصور واسع عميق يضم الحاجة "الفكرية" إلى

«اللهم احمنى من المستعيرين، أما الظالمين فأنأ كفيل بهم».

لعل هذه الجملة، هى لسان حال يوسف شاهين، حينما يعاين ردود أفعال المثقفين - وخاصة التقدميين والديمقراطيين منهم - تجاه فيلمه الكبير الأخير: «المصير».

والحق أن تأمل موقف الكثير من هؤلاء المثقفين تجاه الفيلم، يشير العديد من التداخيات الحائرة.

كان المأخذ الثابت على معظم أفلام يوسف شاهين - منذ «العصفور»، على الأقل - هو الغفوض والتعقيد والتكنيك الفنى المتعالى على وعى الجمهور والحالى من القضية الوطنية أو

لمشكلة الإرهاب فيما يشبه "مبادرة" في الصراع الفكري الراهن، تنهض على أساس أن "الرقص هو الحل".

ويأخذ هويدى على شاهين عبثه بصورة ابن رشد وعبثه بالتاريخ واستباحته موضعاً أن الفيلم - كما قال د. عاطف العراقي - مليء من الناحية التاريخية "بالكيش والتدليس" بما يشكل «فضيحة لا تغتفر بهال».

والواقع أن موقف فهمى هويدى بمصر - بصورة أو أخرى - عن رأى كثير من المثقفين. فهذا الرفض لصورة ابن رشد في الفيلم شاركه فيه مثقفون كبار مثل د. عاطف العراقي أستاذ الفلسفة الإسلامية ود. جلال أمين وحسين أحمد أمين، بل والناقد المثقف المستنير مصطفى درويش الذى كان رقيباً ذات يوم، حيث أرسل رسالة تضامن إلى فهمى هويدى بعنوان «فيلم هابط ووصمة عار» (الأهرام ١٩٩٧/٩/٢٣) مؤكداً أن «سيناريو المصير لا يدل بشكله على تقدير سليم لشخصية ابن رشد ولا عن براعة تجعل تتناول سيرته سينمائيًا سلاحاً فعالاً في معركة الحفاظ على قيم التنوير»!

وفي مسألة ابن رشد هذه، أود أن أسوق الحواطر الموجزة التالية:
الفنان ليس مؤرخاً، وليس مطالباً بتقديم الوقائع التاريخية لتلقى عمله الفنى. كما أن متلقى العمل الفنى لا ينشأ من هذا العمل الفنى التماس الوقائع التاريخية، فذلك إنما تلتصم في كتب التاريخ لدى المؤرخين.
وهنا أود أن أذكر المخرج بأن يوسف شاهين

الحاجة "الجمالية" في سياق نظرى سليم: سياق يرى أن "الأشكال" الفنية هي نفسها "مضامين" فكرية، وأن "المضامين" الفكرية البديعة بدون أساليب فنية راقية هي كلام في الهواء.

ويبدو أن موقف المثقفين - المستنيرين خاصة - من "المصير" يخضع لاعتبارات كثيرة عديدة، ليست كلها فنية!

فليس مستبعداً أن يكون هؤلاء المثقفون المستنيرون قد انزعجوا من هذه الهالة الكبيرة - محلياً وعالمياً - التى حظى بها فيلم "المصير" باعتباره عملاً فنياً مناهضاً للإرهاب والتطرف، بينما هم - المثقفون المستنيرون - يناضلون منذ سنوات عديدة في سبيل العقلانية والعلمانية ونيل التطرف، بدون أن يحققوا نجاحاً - من مؤتمرات وندوات وكتب ومحاضرات وملتقيات - ربع ما حققه شاهين بضربة فيلم واحدة من احتفاء مدور، داخلياً وخارجياً، بحيث أن مؤرخي الثقافة لا بد سوف يعتبرون "المصير" واحداً من أقوى الردود الإبداعية والثقافية على التطرف!

أبرز المآخذ على "المصير" هو طريقة تصويره لابن رشد، المفكر العربى الإسلامى. وقد اتفق - فى هذا المآخذ - المستنيرون والدينيون على السواء. فقد كتب فهمى هويدى، الكاتب الإسلامى المصنف مستنيراً، مقالاً بجريدة الأهرام بعنوان «جنائتان بحق الماضى والحاضر» (١٩٩٧/٩/١٦)، متهمهما الفيلم وصاحبه بأنهما يقتلمان "الرقص" كحل عبقري

شخصية تاريخية بدقائقها الواقعية. إنما الفنان يجسد تصويره ورؤيته هو للشخصية التاريخية. ولذا فقد اهتم يوسف شاهين بالجوانب التي تعنيه في ابن رشد؛ العقلانية وتأيد حب الحياة، ومفهومه عن أن الله واسع، ورؤيته التي تؤكد أن الحياة تخلق النص، لا النص يخلق الحياة.

وإذا كان الخريجون على ابن رشد يعرفون أن جوهر فلسفة ابن رشد العقلية- التي بسببها نفى وشرد- هو التأويل. (تأويل النص القرآني أو النص المقدس بما يتماشى مع العقل والخبرة الإنسانية ومعايش الحياة) فإن ما فعله شاهين بابن رشد هو استجابة للفلسفة الرشدية في التأويل: لقد أول شخصية ابن رشد بما يتماشى مع متطلبات قضيته وصراع عصره الراهن.

وعلى هذا فإن يوسف شاهين يصبح أكثر "رشدية" من كل الباكن على ابن رشد. إذ مفاهيم ابن رشد نفسه: فإن ابن رشد يُعتبر «نصاً مقدساً» بالنسبة للمعاصرين. وعلى المعاصر أن "يؤول" هذا النص المقدس القديم بما يفيد حياته الراهنة.

هذه هي الحكمة الرشدية ببساطة، نقلها شاهين- ببساطة واعتناق عميقين- عليه هو نفسه.

وهنا يمكن أن تخطر خطرة جديدة في التأمل متسائلين: والأمر كذلك، ألا يصح لنا أن نعتبر المدافعين عن نضاعة الصورة التاريخية غير المؤولة عصرياً لابن رشد "مضامين" بمعنى من المعاني "وارتداديين" بصورة من الصور؟

«ابن رشد لا يتجزأ».

قد التزم الوقائع التاريخية التزاماً حرفياً، فيما سبق، وذلك في فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين».

والحقيقة أن يوسف شاهين لم يقصد إلى تصوير فيلم واقعي تاريخي عن حياة ابن رشد وعصره وصراعه ومأساته، بقدر ما كان يقصد إلى إنجاز فيلم واهن حول مأساتنا المعاصرة، وإن اتكا في ذلك على قيمة ابن رشد، إنطلاقاً من بعض التماثلات في المأساة السابقة والمأساة الراهنة.

وعلى ذلك فليس في الأمر ابن رشد، بل هناك مأساتنا المعاصرة بذريعة فنية من الزمن القديم. وإذا وضع المشاهد في ذهنه أنه ليس ذاهباً لمشاهدة ابن رشد، بل هو ذاهب إلى فيلم عصري واهن، فإنه سيعنى نفسه من مشقات عديدة، وسيعلى الفيلم من إدانات غير مطلوبة.

«الحل هو الرقص» نعم، بمعنى أن حب الحياة وبهجة المدنية الحيوية هو الحل. هذا هو المعنى العميق للرقص والغناء في المصير، أما السخرية والتعسف في التفسير بوضع الجملة هكذا في شكلها المتناقض: «حل التطرف بالرقص» فهو إسائة فهم وإساءة نية في آن.

علي أن السؤال الجسري الذي تشيهره هذه الزويزة هو: لماذا كل هذا الحزن على شخصية ابن رشد في «المصير» وما لحقها من تشويه؟ هل يريدون للفنان أن يسيّر حذو التاريخ حرفياً؟

نحن جميعاً نتفق على أن الفنان ليس مطالباً بذلك وعليه فإن الفنان لا يسرد تاريخاً ولا يصور

الكامل لرسائله العظيمة الشهيرة «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال». ومع ذلك فلم انزعج كل هذا الانزعاج حينما شاهدت «المصور»، لأننى أدركتُ أن ما أراه هو «تأويل» شاهين لابن رشد، وهو رؤيته له التى ركزت على ما يعنى المواطن المصرى والعربى المعاصر فى معركته ضد التطرف. ولأننى أدركتُ أن ابن رشد ليس هو هدف الفيلم، بل إنه تكأة يتكى عليها الفنان المعاصر لإبلاغ رسالته الكبيرة.

* * *

لست أقصد مما سبق أن «المصور» خالٍ من أية صيوب. وهل يخلو عمل فنى- مهما كان عظيما- من العيوب؟ لكننى ركزتُ على إبداء الرأى فى مسألة صورة ابن رشد فى الفيلم. وليس من شك فى أن «المصور» حافل - ككل عمل كبير- بالمآخذ. لكننا يتبقى أن نلهم هذه المآخذ فى سياقها الأشمل والصحى، فلا ندعها تذهب عنا جمال العمل وعلوه.

سيأخذ بعضنا على لغة الحوار فى الفيلم عاميتها «الشوارعية المعاصرة»، غير أننا يمكن أن نفهم ذلك فى إطار معنى يوسف شاهين لإيجاد مفارقة دائمة بين الموضوع (التاريخى أو القديم أو الجليل) وبين لفتيه، مثلما فعل فى «المناجر» حينما تحدث المصريين القدماء بنفس هذه اللغة «الشوارعية المعاصرة». وهو سعى يهدف إلى كسر الإيهام، كما يحدث فى المسرح عند كسر الحائط الرابع؟

ولعلنا نسأل: لو كانت اللغة هى العامية غير الشوارعية أو كانت هى الفصحى المعاصرة أو كانت الفصحى القديمة الخاصة بعصر ابن رشد

فلذا كان ذلك كذلك، ألا يفدو من حقنا أن نستغرب أن يقف البعض من المستثيرين مناقحين عن صورة ابن رشد ضد ما فعله به يوسف شاهين، بينما هم يتنافحون ضد ما فعله التيارات الدينية الراهنة من دفن وإنكار لمقولات ابن رشد الأساسية: الصلة بين الحكمة الفلسفة، وبين (الشريعة) عن طريق التأويل، إعمال العقل فى كل شىء، الأخذ عن الغرب والترجمة عنه بما يفيد حاضرنا وحضارتنا.

وفسوق ذلك، فإن بعض هؤلاء المنافحين عن الرشدية غالبا ما يتفنون مواقف «ضد رشدية» حينما يعرصدون الإبداعات الفنية والأدبية المجترنة على التقاليد المستتبة، فيها جمونها ويقدمون بشأنها البلاغات الكيدية للسلطات الإدارية والقضائية.

وهم بذلك يعادون ابن رشد نفسه فى صميم فلسفته التى دفع حياته ثمنها لها: حرية العقل وحرية الخيال وأولوية الحياة على النصوص! لا نكون بعيدين عن الصواب، حينئذ، حينما نرى أن مثل هذه التجزئة لابن رشد هى نوع من الانتهازية الفكرية الدفينة!

وأن المصلحة الذاتية فى تثبيت الماضى هى التى دعت هؤلاء إلى إنكار صورة ابن رشد فى «المصور»، وليست المصلحة العامة، لأن المصلحة العامة النزهاء تقتضى الدفاع عن «كل» ابن رشد وعن تسييد منهجه فى حياتنا المعاصرة.

أنا واحد من محبى ابن رشد ومن الداعمين لأفكاره، وقد نشرنا منذ سنوات قليلة فى «الديوان الصغير» مجلتنا «أدب ونقد» النص

الحل ليس بالرقص.

إن شاهين لم يقدم حلاً لمشكلة التطرف والإرهاب في "المصير"، ولم يكن مطالباً بتقديم هذا الحل، سواء كان الحل هو الرقص أو غيره. إنه يحمّد المشكلة/ المأساة تجسيدا دراميا داميا. وإذا أردنا نحن أن نستخلص من هذا التجسيد الدرامي حلاً، فإن التعسف المفروض الضيق وحده هو الذي يدفع البعض للزعم بأن الحل الذي يقدمه الفيلم هو الرقص.

الحل الذي يقدمه شاهين لمشكلة التطرف - كما استنتجته أنا كمواطن لا يتلذذ بالدفاع عن صورة ابن رشد لمهاجمة الفيلم - هو حلٌ متعدد الأبعاد:

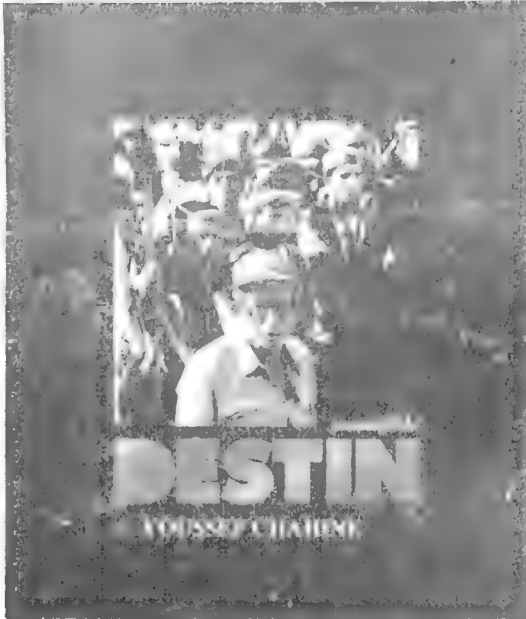
هو تسييد العقل وحرية الرأي وحرية الإبداع والاجتهاد، هو الانحياز للحياة على النص أو تفسير النص بحسب الحياة لا تفسير الحياة بحسب النص (ولعل هذه النقطة هي محور الصراع كله قلباً وحديثاً، وهي ما تزعج الكثيرين).

هو ألا تتواطأ السلطة مع الإرهاب والتطرف، لأن تواطؤها يجعلها شريكة فيه. هو التعايش الديني والتسامح العقائدي، سواء بين فرقاء الدين الواحد أو بين الأديان المختلفة. وكل تلك الحلول يمكن بالفعل إجمالها في كلمة واحدة هي "الرقص" بمعنى "الحياة". الحل هو الحياة لا الموت! هذه هي الحلول العديدة التي يقدمها "المصير"، أما الاختصار الساخر المصغر على أن الحل هو الرقص، فهو سخيف في غير مكانها، تنم عن التعسف والتجاهل، وتنم - قبل ذلك - عن الخوف من الحلول الحقيقية العديدة التي يقدمها "المصير".

نفسه، هل كان ذلك سيصبح هو الواقعية أو الأقرب للاستساعة؟ لا أظن بالطبع. الاغتراب في اللغة المستعملة واقع في كل حال، فليختر المخرج - إذن الاغتراب الذي يحقق معه تأكيده على معاصرة القضية وراهنية الرسالة.

وقد يأخذ بعضنا على الفيلم ميله للتحدث إلى الغرب في أحد خيوطه. ولعلنا نفهم ذلك في إطار أن ابن رشد نفسه ليس مفكراً محلياً بل هو مفكر عالمي، وثمة معاهد ودروس باسمه في فرنسا وأسبانيا وغيرها، كما أن يوسف شاهين ليس فناناً محلياً فحسب، بل هو مخرج للعالم كلها. المحضارة الإنسانية واحدة، وإن تعددت داخلها الموجات المتنوعة. ونحن نعرف أن ذلك الخط الكوني يخط أساساً في أفلام شاهين في السنوات الأخيرة، حيث هو منشغل بصراع (أو حوار) المحضارات، ومنشغل بفكرة التعايش الديني بين المعتقدات الدينية، ومنشغل بصورة الآخر عن الذات وصورة الذات عن الآخر. وأفلامه «اليوم السادس»، «الوداع بونابرت»، «حلوته مصرية»، «إسكندرية ليه»، «إسكندرية كمان وكمان»، «المهاجر» كلها دليل على سعيه إلى التلاقح (أو التلاطم) الحضاري.

زمع ذلك، فإن الرجل لم يجمال دول الغرب أو يغازلها كما قيل، بل على العكس نقداً نقداً قاسياً بتصويره محاكم التفتيش الاستبدادية ويقول المياشر إن الغرب كان يعيش في ظلام العصور الوسطى وفي غياهب الجهل حينما كان الأندلس وابن رشد يملآن الدنيا حضارة وفكراً ومدنية!



فى قوله: «اللم أحسنى من المستنيرين، أما
الظلاميون فأنا كليل بهم».
هنا- بحق- «الفضيحة التى لا تغتفر بحال».
ومهما يكن من أمر:
يا جر ، ويا كوثر مصطفى، ويا محمد منير:
«لسه الأغاني ممكنة».

هذا الانزعاج السلبي- غير العقلاني- هو ما
يجعلنا نقول: إذا أصرت النخبة المشققة على هذه
النزعة الماضوية الدفينة وعلى هذه التجزئية
الانتهازية فى النظر والسلوك، فبئس «المصير» لنا
جميعاً!
وحيث أننا سننضم إلى لسان حال يوسف شاهين

لم تكن موفقاً يا جو

سبحود خير الله

مؤلفات ابن رشد) يتمتع الحدث السينمائي الذي لعبت فيه كاميرا محسن نصر وموسيقى (كمال الطويل ويحيى الموجي) دوراً عبقرياً كان الفيلم بدونهما سيكون بلا أي مميزات. يتعامل الفيلم مع العقل في شخص (ابن رشد) والجهل في صورة الجماعة الدينية في الأندلس وعلى رأسها الشيخ رياض، ونظراً لاتساع هذا المضمون تم تنظيم شخصيات الفيلم في سياقين سياق المدافعين عن العقل والمحبين للحياة وهم ابن رشد (نور الشريف) أبو يحيى شقيق الخليفة المنصور (سيف عبد الرحمن) والناصر ابن الخليفة المنصور (خالد النبوي)

مع بداية فيلم المصير، يبلور (جو) مهمة الفيلم، حيث تحكم محكمة التفتيش الفرنسية بالتنسيق مع الكنيسة بحرق المترجم الذي قام بترجمة كتب ابن رشد في القرن الثاني عشر الميلادي، ويبلور المشهد التعصب الديني حينما يكون سلطة على العقل والمعرفة والإشارة واضحة في هذا الإسقاط الأولى حيث علينا قبول أي سلطة في مواجهة التيار المتطرف الإسلامي الذي سيؤثر بالمجتمع العربي إلى نفس المصير المؤلم للمترجم الفرنسي المحروق. وبين مشهد البداية (حرق المترجم الفرنسي) ومشهد النهاية (حرق

التي تدفعه للانضمام لجماعة دينية، ثم يحلل روح الخطاب الذي ينبعث من الوجوه والصركات والتصرفات والميراث الأخلاقي والقيمي وانعكاسه على السلوك والتفسير الاقتصادي لهذه الظاهرة الاجتماعية ولماذا تصدر الجهل والطاعة العمياء ومفاهيم الولاء الأعمى في غياب المعرفة والمناقشة وغيرهما من قيم العقل.

كان لابد أن نرى عالماً حقيقياً لهذه الجماعة الدينية بدلاً من تصويرها مجموعة رجال تحت قيادة أمير له وجه كاريكاتيري يسكنون الصحراء ومن هناك ينزلون المدينة ويستطيعون تجنيد أعداد هائلة من البشر.

أبسط مزايا العقل هي الموضوعية ولكي تدافع عن العقل في الفن لابد أن تتحلى بالموضوعية، إذا انحزت فأنت ضد المنطق ولا تدافع عنه بل تدافع عن هدف شخصي وهذا ليس له علاقة بالفن.

لقد استسهل جو أن يرصد الخارجي فقط ليقيم المقارنة بين العقل وحب الحياة من جانب والجماعة الدينية وشطف العيش من جانب آخر، لتكون المقارنة ظالمة للجماعة وهذا يكمن دور الفيلم الذي يحرك وعي المشاهد تجاه ابن رشد الذي لا نجبه من عقلية بل من حبه للحياة وتجد شطف العيش عند الجماعة الدينية في مواجهة الرقص والغناء والطعام الشهى عند ابن رشد وجماعته.

هل عرف صناع الفيلم شيئاً عن حياة جماعة الحشاشين أو جماعة القرامطة؟ نحن لانريد من يزكى

والغجريان مروان وزوجته (محمد منير وليلى علوي) ثم زوجة ابن رشد وابنته (صفية العمري وروجينا) هؤلاء في مواجهة الجماعة الدينية وهم: الشيخ رياض (أحمد فؤاد سليم) وأعوانه عضوا الجماعة الدينية النشطان (عبد الله محمود) و(حسن العدل) وعبد الله ابن الخليفة (هاني سلامة) وعلى رأس هؤلاء جميعاً الخليفة المنصور (محمود حميدة).

وبداية لم يحاول يوسف شاهين الدفاع عن العقل بـ (ثوب العقل) بل بأدوات غير عقلية أحياناً، وحيث إن العمل سينمائي لابد أن تكون اللغة السينمائية فيه هي السبيل للفكرة لكن يوسف شاهين لم يفعل ذلك وترك العمل السينمائي ضحية المضموني وحده هذا المضمون الذي فرغ المشهد من المحتوى السينمائي وكان المضموني هو المحرك الأول في الفيلم وهذا ليس من دور الفن، ولا ننسى أبداً أعلى مشاهد السينما عند (جو) في (الأرض) حينما تصارع على الشريف وعزت العلالي على (سقية الأرض) ثم سقطت أثناء صراعهما (جاموسة) في بئر فكان المتصارعان أول من تدافع لإخراج جاموسة من بئر مع مشهد المعاناة والتعب على الملامح حتى خرجت الجاموسة على أيدي المتصارعين كدليل لتعبير السينمائي عن المضموني واستخدام مفردة سينمائية لتظهر الفكرة لا العكس.

كان من الممكن أن ينطلق الفيلم من تحليل لنفسية عضو الجماعة الدينية والظروف الموضوعية والاجتماعية

تناوله كما قلنا لكن أن يحدث ذلك فى سياق هذا الحوار الرئى فلهذا معنى آخر.

يضع (جو) حواراً عامياً بسيطاً وسطحياً لفيلمه التاريخى متصوراً أنه السبيل الوحيد للوصول للمشاهد، فيقع فى منزلق خطير بمساعدة خالد يوسف، إن العامية المصرية لغة شديدة الكثافة وتحمل مفردات أكثر خصوصية من غيرها، لكن أن تقول ابنة ابن رشد لابن الخليفة (أنت بقف) حينما يسرف فى مغازلتها فهذا شيء لا يصدق.

تضاعف مأساة الحوار حينما يدور بالعامية المصرية بين أجواء (الاندلس) وعلى لسان (يوسف الفرنسى) الأمل والمولد، مأساة الحوار تأخذ بعداً آخر حينما يخاطب ابن خليفة الأندلس عالماً مصرياً فى مصر فيكون حوارهما عامياً مصرياً بلا فروق من أى نوع، لنتخطى التواريخ والأرقام والأسس لكن لا يجب أن نتخطى زكاء المشاهد حتى تصبح عباقرة فى الفن.

إن اللغة أحسد أشكال الوعى بالتاريخ، لقد كانت هناك عاميات عربية، لكن أن تظل سجناء تصور: العامية المصرية هى الأشمل العامية المصرية هى الأسهل وتضع على لسان ابن رشد وزوجته الألفاظ العامية الركيكة التى تحيلنا لطريقة (جو) نفسه فى الكلام فهذا خطأ رهيب لا يمكن أن يتجاوزه وعى المشاهد الفطن. الأخطر فى عامية الحوار وركاكته هو قاهرية وحديثه عن الفكر المستنير والعقل والدين ودفاعه عن التنوير وتناوله المنطق والفلسفة

مفاهيم حب الحياة شفاهة فقط بل نريد أن نتأثر بالحدث الدرامى الذى يدعنا لفتساءل فيذهب كل منا إلى حيث يجد الإجابة، والسؤال الذى يطرحه الفيلم هو: هل نضع إزكاء دور العقل فى مواجهة نيد الجهل أم ترشيخ اللهو فى مواجهة التزمت؟ أنا أريد من يقلقنى تجاه عالمى يعمل سينمائى لا من يكرس المفاهيم الجردة (الأفكار زى الطيور لها أجنحة لازم توصل للناس) فى حين يفعل مايفعله الخطباء على المنابر، ينطلقون من وعى غيبى لإثبات أهمية العلم.

لقد كرس (جو) مفردات اللغة السينمائية فى الفيلم لعب الحياة والرقص والغناء فى مواجهة الطاعة العمياء وشظف العيش للجماعة بحيث لم يتحرك فى تحليله لإنسان هذه الجماعة إلا قيد شعرة هئيلة لا تكفينى لأعرف أية جماعة دينية يريد وأى زمن ينظر من خلاله على زماننا وأى بطل أسطورى يريده أن يتكرس فى عقولنا هذه المرة، لقد أصبح الرقص حليفاً للفلسفة هكذا ببساطة، وتجهيل الآخر حليفاً للصوت الواحد، والدفاع عن العقل من خلال (أحادية النظرة) التى يرفضها العقل وتمجها الفلسفة عبر كل العصور.

ولم يوفق الفيلم فى التعبير عن الجماعة الدينية إلا فى مشهد واحد هو مشهد دوران الكاميرا حول نفسها من خلال نفق طويل فى تعبير عن دوران الفكر الدينى حول منطلقات ثابتة فى حين يكون المركز واحداً والحلقة مفرغة. لقد كان الفيلم غير منطقى فى



ومتحجرين عند تصويره هو ليصبح ابن رشد مواطناً مصرياً في القرن العشرين، و يصبح الرقص حليفاً للفلسفة وتصبح العاميات العربية في القرن الثاني عشر الميلادي هي العامية القاهرية المعاصرة وحدها ليكون الفيلم قراءة أخرى لمشروع القراءة للجميع.

لانتهم الفيلم ونتيش في نوايا صناعه ولكن نحلل ما رأيانه ونفكر في خلاصة ذهن أفنى في العمل السينمائي ونقول له: Stop لم تكن موقفاً يا (جو).

والعلم وحربه للجماعات الإسلامية المتطرفة لذا سقط الحوار في هوة الخطاب الإعلامي المباشر والمعاصر وأحال بوضوح إلى صراع السلطة المصرية والعربية لهذه الجماعات المتعصبة، أما السلطة فهي لا تدافع عن العقل بقدر ما تدافع عن (نظامها الحاكم) وهي بمشروع القراءة للجميع (مثلاً) تحافظ على كيائها في بث روح التثقيف للمواطن التابع والمطيع لمنظومتها وكذلك يفعل بنا (مصير) جو يريدنا مبهورين ومطيعين

المصير و مغازلة السلطة

أسامة حبشي

المشاهد، وسينما يوسف شاهين دوماً تثير الجدل والفكر، سينما تمتلك مضموناً حاداً كالسيف مهما كانت العواقب وانتظار فيلم شاهين يعنى انتضار الفكر والجدل والمضمون .. والمصير كان لنا هكذا - خاصة بعد سفره لكان .. وخروجه للمسابقة ثم دخوله : ثم جائزة اليوبيل الذهبى للمهرجان عن مجمل أعمال شاهين .. ولكن بحق جاء المصير بعيداً عن سينما يوسف شاهين .. وكأننا فى طريقنا لفقد آخر قلاعنا ألا وهى سينما شاهين نفسها، بعد أن ضحى شاهين بالسينما الخاصة به وبنا فى سبيل "كان" وفى سبيل المضالحة

ليس من قبيل الصدفة ، أن يكون عام (المصير) ليوسف شاهين هو نفس العام الذى تحتفل فيه فرنسا بمصر، وليس صدفة أيضاً أن يختار (يوسف شاهين) (ابن رشد) بطلاً لفيلمه ، كتعبير عن التقاء الشرق بالغرب، تزامناً مع مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية وقدمها لمصر، كنموذج أيضاً لتلاقى الشرق بالغرب، كل ذلك يأتى منطقياً ومرتباً بشكل مقصود.. ولكن غير المنطقى - فى كل هذا - أن يخرج علينا (شاهين) أو (جو) كما يحب، بهذا (المصير) الملئ بالسطحية فى المعنى والمضمون وإن أمثلك الفيلم جمالية المكان وسحر الصورة فى بعض

والمغازلة للسلطة حيناً وتقديم المبررات لعجزها حيناً آخر..

فيلم (المصير) والذي بدأه (شاهين) بمشهد المفكر الفرنسي مترجم كتب (ابن رشد) لنرى حال الغرب وظلماته قبل الدخول في حال الشرق وظلماته الماثلة.. ولكن أندلس شاهين غير الأندلس التي نعرفها أو أسبانيا المسلمة.. إن صحت التسمية، فيوسف شاهين جعل فيلمه اسقاطاً مباشراً على الوقت الحالي وهرب بالفترة التاريخية وبابن رشد عزض الحائط.. ولم يستغل من الأندلس سوى المكان واسم (ابن رشد)، وأندلس (جو) يحكمها خليفة مستبد مغرور.. لا يعرف مصالح بلاده ولا أولاده.. له ولدان كل في شأن، الأصغر (عبد الله) محب للحياة والمرقص، وعلى علاقة بفتاة غجرية، تنجح (الجماعات الإسلامية) في تجنيده معهم.. فيكفر كل من حوله.. الأكبر (الناصر) محب للسلطة ويريد الجمع بينها وبين الفكر لذلك نراه قريباً من ابن رشد.. وهناك القادم من الجهل والتخلف لبلاد النور ذلك الفرنسي (يوسف) ابن المفكر الذي حرق في بداية الفيلم، يقيم مع أسرة ابن رشد التي تصبه من أول لحظة نتيجة (عيونه الزرقا)، وأيضاً من مقربى ابن رشد وإلى قرطبة (أخو الخليفة) (أبو يحيى) وعلى الجانب الآخر نجد (الجماعات) المنظمة جداً، والتي تعرف ماذا تريد وكذلك كيفية الوصول لما تريد أيضاً، يحركها قائد واعى ثرى (الشيوخ رياض) .. يبدؤون بتجنيد ابن الخليفة (عبد الله) ..

يحاولون قتل مروان الشاعر المغنى (المغربى الأصل) .. يحرقون دار ابن رشد كل هذا فى الضفاء .. إلى أن يصلوا لمرحلة الجهر فيقتلون المغنى .. وينجحون فى انتزاع أمر التفى والحرق لكتب ابن رشد خلال (مجلس العشرة) .. وسط كل ذلك نجد محاولات التصدى من قبل "ابن شد" و"الناصر" ابن الخليفة الأكبر .. لكنها محاولات فاشلة.. ونجد محاولة نسخ الكتب التى تتم بعيداً عن علم ابن رشد نفسه تحت رعاية (أبو يحيى) وإلى قرطبة - الأمر يتم وكأننا نرى مكتبة الأسرة .. يوسف الفرنسى يأخذ نسخة لبلاده فى رحلة شاقة وعسيرة يكون آخرها ضياع الكتب فى المياه .. فيقرر العودة للأندلس.. وكأنه كان كمن يحمل أسفاراً فقط لا كما صدره لنا شاهين - كإنسان ذكى وحريص على العلم وعند قدره على التوقع لما سيحدث .. النسخة الثانية يحملها "الناصر" ابن الخليفة لمصر .. (الحاضنة لفكر وآراء ابن رشد) فيسلمها لفخر الدين الرازى فى رحلة سهلة وقصيرة وعكس رحلة (يوسف الفرنسى) وهناك المحاولة الثالثة لتهريب الكثير للمغرب من طريق (مروان) المغنى لكنه يقتل قبل بدء الرحلة ، وعندما يعلم ابن رشد بتوصيل كتبه لمصر يلقى بأخو كتاب فى الحريق بنفسه، لتظلم الشاشة ونرى عليها الأفكار لها أجنحة محدش يقدر يمنعها توصل للناس).

جملة جميلة :تكتب بدلاً من النهاية ، وينطق بها (أبو يحيى) أمام الخليفة .كتحد لفكرة الحرق، هذه الجملة لو

كشخصية (يوسف الفرنسي) صاحب الرحلة الشاقة والصعبة في سبيل المعرفة.. ولم هو فرنسي أصلاً؟ ولماذا يكون أول من يقف بجانب ابن رشد قبل الصديق؟ ولماذا يكون هو المنقذ للكتب قبل حريق الدار بماخياه من كتب؟ المسألة ليست تعصباً بحكم أنه غربي.. ولكن كان من المعكن صنع فيلم آخر عن ذلك.. عن استفادة الغرب من فكر ابن رشد، بعيداً عن المصير.

حتى شاهين نفسه أثر ضعف السيناريو على الفيلم إخراجياً.. فمرة يأخذ مع رحلة عبد الله في الجامعات ومرة ثانية مع مروان ومرضه ومرة ثالثة مع رحلة الفرنسي ومرة رابعة مع رحلة "الناصر" ومرة خامسة مع الخليفة - ومرة سادسة مع الجامعات.. ومرة سابعة مع ابن رشد.. وفي كل مرة يركز فيها شاهين، ينسى المرات السابقة تماماً..

وقد بنى السيناريو على تناقضية المشهد.. (مروان) يغنى، يصاب، يشفى تحرق دار ابن رشد، يوسف ينقذ الكتب وهكذا.. وكان الحوار هو المحرك للشخصية وليس سلوكها أو رد فعلها.. لذلك جاء الحوار ضعيفاً حيناً وسانجاً حيناً آخر "الناصر" المحب للسلطة وللفكر يقول عن يوسف (أصل إمه كانت صراف).. أحد أعضاء الجامعات المكلف يضم "عبد الله" يقول لهم (إحنا مالنا.. قالوا يجند ابن الخليفة.. فيجند ابن الخليفة).. حتى الخليفة يعلق على موت مروان (مش كل صرصار يموت في الشارع الأمن يتختل)..

استغلها شاهين جيداً وجعلها محورية ومضموناً لفيلمه لرأينا "مصير" مختلف عما رأينا، ولكن زحام المضامين بالفيلم سواء مضمون التنوير أو مضمون القيمة الإنسانية بمفهومها الكوزمو بوليتاني، أو سواء مضمون علاقة الغرب بالشرق.. كل ذلك جعلنا نتوه في جماليات خارجية فقط على المستوى المكاني حيناً وعلى مستوى سحر الصورة السينمائية حيناً آخر..

هناك الكثير من المغالطات بالفيلم التي نتجت من أن شاهين أخذ إطار الفترة الخارجى فقط وقدم لنا وجهة نظر ذاتية عن الواقع الحال في ثوب تاريخي كمثال.. الذكر مرتبط بالتصوف وليس بالجماعات الإسلامية وكأخو الخليفة (والى قرطبة) لم يكن على علاقة حسنة ولم يكن يقيم مع الخليفة.. وهو سبب من أسباب غضبه على ابن رشد.. الخليفة نفسه لم يكن بهذا الغرور والاستبداد.. وكان محباً للعلم ومن مجالس العلماء..

بالإضافة إلى أن جميع شخصيات السيناريو ليست بنت واقعه.. وليست مقنعة حتى في تطورها الدرامي.. فابن الخليفة "عبد الله" المحب للرقص يتحول إلى عضو جماعة بشكل مبرر ومنطقي ولكن أن يعيش كما رأينا فذلك مستحيل.. الخليفة الصارم والمستبد والمغرور صدق وفي آخر لحظة يعرف خطر الجماعات ويعرف أنه ظلم ابن رشد.. فيعترف بغروره وبخطئه.. وهناك شخصيات مبقحة على العمل الدرامي بالفيلم

الشريف، طليلى علوي، صفية العمري، محمود حميدة، محمد منير، أحمد فؤاد سليم، محمد ملص (المخرج السوري الكبير)، وغيرهم).

لم نر منهم ممثلاً مقنعاً سوى محمود حميدة، ومحمد منير وأحمد فؤاد سليم وفي بعض مشاهد صفية العمري..

حتى نور الشريف الذي بذل مجهوداً واضحاً لم يكن مقنعاً سوى في مشهدين جلوسه على السلم (يفزل السبب) - مشهد تعميله لأمتعته قبل الخلق مع صفية العمري، و(طليلى علوي) أظن أنها لم تكن بالفيلم أصلاً.

أما الثلاثة منير وحميدة وأحمد فؤاد سليم بالفعل رفعوا مستوى التمثيل بالفيلم فمثير بغنائه وتمثيله قربنا من نية يوسف شاهين في صنع الفيلم و(محمود حميدة) سيطر على الشخصية وقدم بالفعل ما طلب منه حاكم مغرور مستبد وإن تشابه لحد ما مع دوره في المهاجر (نقصد الحركة ونبرة الصوت) وذلك ناتج من أن الحوار يكتبه شاهين وكذلك تحديد الحركة.. أما أحمد فؤاد سليم الذي يعيد شاهين اكتشافه منذ المهاجر الأمر الذي يذكرنا بإعادة اكتشاف يوسف شاهين (للمليجي)، فقد جمع "أحمد فؤاد سليم في عبقريته بين الأداء الذهني والتوافق العضلي لحركاته كقائد للجماعة وكمحرك لها..

من حسنات الفيلم.. إخراجياً تقطيع اللقطات. أبدع يوسف شاهين في مشهد الذكر، مستعيناً بإضاءة

الناصر يخاطب ابنه ابن رشد .. حبسك في الزنزانة وأتركك) .. وهناك المغازلة في الحوار ما بين المسيحي والمسلم عن طريق يوسف والناصر.. الناصر يقول: (لاحظ أن أفضل ما عند العرب الإخلاص).

يوسف .. (وانت بقي فكرهم هنا وأن أفضل سمات المسيحيين الوفاء). كذلك تقديم المبررات لعجز السلطة . ابن رشد يدافع عن الخليفة المغرور المستبد ويبرر عجزه عن مراعاة مصلحة أولاده وبلده (بأن قدرته كده ح نحمله فوق طاقته) ..

يوسف شاهين قدم لنا فيلماً يصالح فيه السلطة والفكر ويغازل الجوانث من طرف خفي .. يقدم الجماعات منظمة جداً ومتسقة مع نفسها ومع ذلك يضع الحل في مواجهة تطرفها بالرقص وحب الحياة هل يعقل ذلك؟ وإذا كان الإرهابي لعادل أمام قبلاً قدم التقاء التطرف بالإعتدال عن طريق كرة القدم "من خلال مباراة للفريق القومي .. فهنا يوسف شاهين المبدع والفكر قبل أن يكون مخرجاً فقط يقدم لنا الرقص وحب الحياة كبديل وحل (ترقص - ارقص .. غصب عنى أرقص.. ينشبك حلمك في حلمي .. غصب عنى أرقص).

أراد شاهين المصالحة بين كل شيء .. السلطة .. الفكر .. الدين .. حب الحياة الأمر الذي يذكرنا بنهاية أفلام الأربعينيات والخمسينيات حيث اكتشاف الحقيقة في آخر لحظة وزواج البطل من البطلة (ليلى مراد - أنور وجدى).

.. فيلم المصير فيلم النجوم (نور



فارسان أخران أخذاً بيد الفيلم لحد ما إلى بر الأمان هما مهندس الديكور (حامد حمدان) والمونتيرة الواعية (رشيدة هيد السلام) ، و(رشيدة عبد السلام) تعاملت مع شاهين كثيراً وأبدعت قبل ذلك في إسكندرية ليه ؟ وهنا استطاعت أن تصنع ترابطاً بين الأحداث.

ويبدو أن شاهين منذ المهاجر أصبح مغرمًا بالاماكن السياحية وبالإطار التاريخي للأحداث .. وأخيراً نقول يا شاهين نحن نريدك فعد لنا .. (ولا تصالح وإن منحوك الذهب) فالسلطة والفكر طرقتا نقيض والجائزة والإبداع خطان متوازيان لا يمكن أن يلتقيا.

واعية وبعدها مبدع وهو "محسن نصر" وكذلك كان شريط الصوت في هذا المشهد وإن دل ذلك على شيء فإننا يدل على أن مبقرية كمال الطويل ما زالت موجودة - كذلك المشهد الأول بالفيلم صنعه شاهين بحرفية عالية .. خاصة التقطيع ما بين لحظة الحرق والتقطيع على وجوه الحاضرين وكذلك وجوه التماثيل الموجودة بالكنيسة. وما زال شاهين يمتلك الشفافية، في علاقته بالحياة فعلاً قدم لنا رحلة شاقة ممتعة للفرنسي يوسف من خلال الاماكن التي أختارها بعناية وبحس فني عال. وما زالت قدرته على تحريك الجماهير قدرة عالية ومنظمة .. وهناك

مسرح



مسرح المرأة بين سالونيك والقااهرة

مايسة زكى

فى القرن التاسع عشر من ادوارد لين، بجانب مقتطف عن الراقصة تيودور فى القرن السادس الميلادى التى تابت لتتزوج الملك أوغسطس بعد قرار يعد ثوريا من الكنيسة آنذاك، ثم أضمه إلى اعتزال سهير البابل، وحتى لا نفقد الأمل وتظل «مصر ولادة» أذكر ما لا يقل عن خمس مخرجات دفعة واحدة فى التسميعيات، وهو حدث غير مسبوق حقا فى تاريخ المسرح المصرى. والحقيقة أن هذا الرمز لم يتجاوز حدود الصنعة بينما تظل حقيقتان جديرتان بالذكر تثيرهما هذه الورقة. الحقيقة الأولى: هى كيف أجيب عن سؤال الندوة الرئيسى «دور المرأة فى التجديد المسرحى» فى بلدنا وكيف يكون هذا تقريبا هو السؤال الرئيسى فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هذا العام بينما صوت المسرح ذاته أصبح صوت أنثى مقهورا

وأنا جالسة على مائدة الحوار فى مهرجان النساء المبدعات فى سالونيك فى ندوة المسرح «دور المرأة فى التجديد المسرحى» خشيت من صوتى طول الوقت لدى ذلك الإحساس، إنه طبل أجوف يعكس التنسيق الأجوف المثقن الذى اصطلقت به الورقة التى أقرأها.

فى عجالة لخصت دور المرأة فى المسرح بعد الثورة عبر أمثلة وحواديت خاطفة للمرأة ممثلة كانت أم كاتبة أم مخرجة. وضعت القطاع الخاص بممثلاته المشحونات بالإغراء فى مقابل القطاع العام بممثلاته السياسيات فى السبعينيات والثمانينيات فى محاولة للبحث عن المرأة الحقيقية كما تبحث عنها «سوالين كيز» فى كتابها «النقد النسائى والمسرح»، وبعد أن أرهق الرمز المرأة المصرية فى مسرح الستينيات، وأخذ مقتطفا عن الغوايز

للكتاب منذ عام ١٩٨٧، لكن أصوات تلك الحركة تيمعرت لأسباب عديدة.

أما ثالث تلك الأحداث فهو النتيجة التي كان يعمل من أجلها الصندان الأولان، هي حركة المسرح الحر الذي استفاد منهما، لكنه ظل لقيطاً محروماً من صيغة إنتاجية تحفظ له استقلاله واستمراريته في أن، بينما حافظت الدولة على صيغتها الإنتاجية البيروقراطية المتردية فكان يتلاشى الحدث الأخير أيضاً ومع الفرصة في مد المسرح، ذلك الصوت المهمش الضعيف لعجوز، بحيل من المبدعين الشباب، وإذا كنت أتصور أن تهيمش المسرح جعل التفاضل بين النسائي وغير النسائي ضرباً من النكات الثقافية - على الرغم مما يمكن أن نكتب فيه من أوراق علمية - إلا أنني أعود إلى الحقيقة الثانية الجديرة بالذكر التي أشارتها ورقتي في سالونيكاً أو سالونيكى كما يقولها اليونانيون - وهي أن اسم المرأة لم يتكرر بهذه الكثافة في المسرح في دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التي تعتمد على التمويل الذاتي والدعم المالى من الدولة أو غيرها، وهي الصيغة التي خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعاييرها. وهي حقيقة لها دلالتها في فكر المرأة باعتبار تمررها وتقدمها رهناً بالخروج عن الأنساق الثابتة البالية (لا ريد أن أقول الأنساق الأبوية - لا أحب تلك الكلمة بهذا المعنى).

ولنتابع تلك الأسماء بعد سنوات: عبيد علي، عفت يحيى، رشا الجمال، كارولين خليل، داليا بسيونى، سارة عنانى.

ومهمشا وقريباً سيلحق بالعورات التي يستحسن عدم ذكرها «لأنها أزمة إبداع وليست أزمة إدارة».

إن الرفاهية التي تتمتع بها بعض المجتمعات في الثوة على مسرح الرجال ذى التراث الضخم، وتلك السبولة في تاريخ المسرح النسائي الذي جعلته مرتبطاً أيديولوجياً بقضايا المرأة وكفاحها للحصول على حقوقها في شتى المجالات، لهما ميزتان نكاد ننتقدهما تماماً.

فالمسرح لم يعد عادة مغروسة في ثقافة هذا البلد يعضده إنتاج غزير وليس نشاطاً يسرى ويتفاعل في جنبات مجتمعاتنا بحيث يلتحم بباقي الأنشطة ومسارات التطور والكفاح، وبعد أن كان طفل الثورة المدلل تخطاه النظام فسقط سقطه نجلاء.

وفى ظنى أنه بنهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، وقعت ثلاثة أحداث أفرزت اتجاهات مبشرة ما لبثت أن خفتت ولم تتطور وإن ظلت مجرد مسميات.

الحدث الأول هو مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الذى على الرغم من تأثيره السلبى على النشاط المسرحى الرئيسى، إلا أنه أثر في جيل باكمله من المخرجين الشباب لكنه تنازل عن طموحه في التطور مع السنوات، وفى تكثيف جهوده في دموه فرق أكبر تاركا المجال للمصايف الفنية التي بيدها وصول مروض جيدة للمفرمين بالمسرح، فانطفأ وهج الانبهار سريعاً.

أما الحدث الثانى فهو ميلاد حركة نقدية جديدة لها لغة خاصة وطموح نقدي وفنى كبير سبق وواكب الحدث الأول، وكان مقرها مجلة المسرح في صدورها الأخير من الهيئة العامة

عاشق فينوس

د. هشام قاسم

بين والديّ.

توقف:

- ألا يكفي هلاكي بالنهار في
الورشة وتحملني سب الأسطى وزجره
لي.. هذه يا ربي أجازة صيفية أم
مكثنة صيفية؟

نظر حوله فوجد بيت الثقافة
مضاءً على يساره.. وبين خصاص
شباك حديدي شاهد التلفزيون
مفتوحاً.

- فلادخل هنا أمكث بعض الوقت
استمتع بمشاهدة التلفزيون في هدوء
وأزيع الحر من علي جسدي بهواء
مروحة السقف.

كان المسلسل سانجاً، شد ساقيه

يحدث بالصدفة في كل عدد من
عشرات السنين أن يسير إنسان غلبان
علي الأرض ويجد تحت قدميه كنزاً
ثمينا فينقلب حاله من ضراوة الجوع
إلى الاكتفاء والامتلاء.

هذا الإنسان قد يكون مثله.. بل هو
من القلة الوافرة الحظ من تلك الطائفة
حسبما يراه في نفسه وكنزه.

أثناء سيره بصعوبة نحو منزله
وقت الغروب.. فكرا

- سأعود إلي بيتي منذ الآن لاستمع
إلى السب والزعيق..

وأشاهد الضرب والزق والوقوع
علي الأرض.. الذي كثر في هذه الأيام

تصل إلي مخبئها جافاه النوم.
أمام بيت الثقافة لم يدر في باله
سؤال الأمل «هل البيت سيكون هادئاً
من العراك أم لا»، واتجه فوراً إلي عشه
الجديد بيت الثقافة.
ألقي السلام.. البعض منهم رد،
والبعض أهملوه وتابعوا المسلسل اتجه
إلي مكان مجلده مسرعاً فوجده في
موضعه.. لقف أنفاسه:
- الحمد لله.

جذبه وسار به إلي أبعد مكان. قال
لنفسه ضاحكاً:
- هذا المجلد لا يحسن مشاهدتي إلا
بالركن البعيد الهادئ.

قر صفحات الكتاب بهدوء وتأنى
هذه المرة. تتابعت صور فينوس
العارية لجور جوني، تيتسيانو، روبنز،
ورينوار، شيلا سكز.. كل هذا الكم
«أحمدك يارب».. إنه أمام كنز كبير. لم
يشاهد في حياته إلا صورة عارية
واحدة يحضرها زميله في الورشة..
يظهرها، من حين إلي آخر أثناء
انشغالهم بالعمل ولا يجعل أحداً
يلمسها.. يخفيها بسرعة إذا حاول أي
منهم الاقتراب منها. ثم يفضي ضاحكاً.
مع أنها فقدت لمعانها من كثرة ثنيها
وفردها، واتسخ جسدها من آثار الشمع
التي يبيده فضاعت معالمها الانثوية
وبدت من الشمع التي بيديه فضاعت
معالمها الانثوية وبدت من الشمع
محتشمة.. لكن الكمكة في يد اليتيم
عجبة.

عندما نظر إليهم أصد الأمل لم
يتهور ويغلق المجلد بل يادله النظرة
بالنظرة حتي فرمته وعاد إلي متابعة

ووضع كفيه خلف رأسه وأخذ يتجول
ببصره في أرفف المكتبة. شاهد مجلداً
ضخماً ف جذب إليه. فتح المجلد فوجد فيه
الكنز.. لوحة لفينوس عارية.
أغلقه بقوة فأحدث صوتاً عالياً.
تطلع إلي أمانء المكتبة ونظروا إليه ثم
عادوا وشاهدوا التليفزيون.

ظل ساكناً في مكانه بعض الوقت ثم
تسحبت يده فتفتح المجلد من جديد
فوجد صورة أخرى لفينوس عارية.
أصيب بالفرع فاعاد غلق كنزه بقوة
وتطلع الجالسون إلي مصدر الصوت.
ضحك علي مشهد لا يضحك في
المسلسل. تركوه وتابعوا المسلسل حذر
نفسه:

- مهما شاهدت من صور.. عليك أن
تتحكم في نفسك فلا «تصرخ» وتفلق
الكتاب.

أعاد فتح المجلد من جديد علي صورة
فينوس التي أوصد عليها منذ قليل.
اشتعلت النار في جسده لم يطق
حرارتها فأطفاها علي الفور وارتجت
الأشياء من حوله.
نظروا إليه فالتفت يساراً ويمينا
وفكر:

- سيقولون من أين مصدر الصوت
هذه المرة والكتاب مفتوح.

أراد أن يثبت لهم أن مصدر البربكة
هو الكتاب فأغلقه..

فجاء الفعل متأخراً عن الصوت.
حمل كتابه وأعاد إلي رفه.. ثم
مضى بكبرياء دون أن يلقي السلام.
في الفراش وهم يضم فينوس جن
جنونه عندما تصور أن يبدأ أخرى قد

متحف درسدن».

يبدو أنها فعلاً لوحة فنية رائعة لا يرسمها أي شخص... أنظر إلي إنسيابية الجسد والارتفاعات الجميلة التي تخرج منه.. الله علي الجمال والهيام والوداعة. أه علي السحر الذي ينبع ويشع في المكان .. إنها جعلت الطبيعة التي حولها أنثوية مثلاً.

بعد مضييه تساءلوا لم يجلس بمفرده هناك دائماً؟ ولم أطل جلسته اليوم؟ تساءلوا فقط ولم يبحثوا عن إجابة.

بركنه الهادئ تساءل بعد ما جلس: - يارب مهما نظرت إليها.. لم أملها أبداً.. ما السر، أبحث عنه في صفحات الكتاب، لوحة فينوس درسدن العارية لفنان جورجونى ذالت الإعجاب والرضاء حتى أخذ كبار مصوري النساء العاريات علي مدي أربعة قرؤن يشكلون تنوعاتهم علي نفس الوضع الذي تجلس به هائسة مسترخية لا تعباً بالعالم وعموما لم تكن النساء العاريات نمطاً مألوفاً في الرسوم الكلاسيكية القديمة، وإن ظهرت من فينة والفنية في أركان التوابيت». ابتسم وقال:

- أيرسمون نساء عاريات علي التوابيت.. الأجانيب دول لا ينسون تصيبيهم من الدينا حتى وهم ميتون.. «غير أن لمسة قوطة وحيدة في تجسيمها تتجلى في انتفاضة بطنها الخفيفة» لمس صفحة الكتاب.

- «الله الانتفاضة دي أجمل ما فيها.. مثل انتفاضة بطن زوجة الأسطي سعد صاحب الورشة.

«تستغرق فينوس جورجونى في

المسلسل. وحينما نظرت الأمانة لم يبادلها النظر بل تجول ببصره في أرجاء المكان مصفراً كأنه يفكر في كيفية إقدامه علي حل الموتور مثلاً.

ركز ببصره في إحداها واشتعل جسده لمنظر يدها التي لامست عورتها فاستانس بفعلها حتي تزلزل كيانه أمامها حمل مجلده وقال لنفسه:

- عليك إخفاؤه في مكان لا يصل إليه أحد غيرك.

أخذ يتجول ببصره في أرجاء المكان.

- المشكلة هنا أنه ليست هناك بلاطه يمكن خلعها لأخفيه تحتها.

أزاح بعض كتب الصف الأول لأحد الرفسوف ثم دفن كنزَه في الصف الداخلي ثم أعاد رمي الصف الأول.

خرج من بيت الثقافة واضعاً يديه في فتحتي سرواله وسار سير المليونيرات.

اقترب زميله في الورشة منه ولوح بالصورة أمام عينيه.. فلم يلتفت إليه.

مضى وعاد بصورته وثبتها أمامه فلم يعباً بها واستمر في عمله.

قال لنفسه وهو يفك صامولة بمفتاح ١٧ تحت العربية:

- الفبي لا يعرف أن الاثرياء لا ينظرون إلي الفكة.

ضحك في سره:

- أكيد سيقول لنفسه أنني أنضممت إلي جماعة دينية متطرفة حتي أستطيع إهمال صورته.

أزاح كوم الكتب عن كنزَه. حمله وجلس به لم يتلف نحو الوصول إلي إطفاء جذوته. قرأ التعليق الذي كتب تحت اللوحة لأول مرة «فينوس درسدن

حائق .. هل سيكون قادرا علي إغاضته من جديد بصورته. هل سيعود إلي تلك الأيام الكئيبة وحيدا دون فينوس. أمام بيت الثقافة تردد أيدخل من جديد إليه أم يمضي إلي بيته التعيس مباشرة.

- بالأمس بحثت بسرعة واضطراب.. أدخل وأبحث بهدوء ستجده بالتأكيد.

بهدوء أراح كتاباً ويعيده بنظام إلي مكانه حتي أتم كتب الرف كلها. مضى من الأجانب محاولاً تجنب نظرهم إليه حتي خرج بمجرد خروجة أنفجروا من الضحك.

من جديد أمام بيت الثقافة توقف. - لم تمض نفسك في هذا الركن.. لعل يدا وصلت إليه وأخفته في مكان آخر.

دار حول أرفف المكتبة. اقترب منه أمين المكتبة.

- قل لي يا بني عن أي شيء تبحث. - كتاب.

أي كتاب.

- لا أعرف اسمه.

- لا تعرف اسمه؟!

- لكنني أعرف شكله.

شعر أنه إذا وضع ما يريد ستكشف صورته أمام سائله.

- طيب شكراً.

مضى وقطرات عرق خفيفة تصببت من علي جبينه.

تقدم زميله بالضورة منه. ودمعت عيناه. لايد أن اليوم الذي سينتلف فيه علي صورته آت لا ريب فيه.

وقف في منتصف الطريق.

سباتها غافلة عن عريها وسط منظر خلوي تغمره ألوان شقراء تترفع عن العالم المحيط.. إنها مثل البرعم الذي لم يتفتح بعد.. ويمكن تسميتها بفينوس السماوية.

- إنها فينوس السماوية وأنا عيدها الأرحم يا سلام لو دخلت اللوحة وركعت تحت قدميك يا فينوس يا حبيبتي. إلي اللقاء لا انتظري لايد أن يكتمل اللقاء بيننا حتي نهايته لأنني أحبك يا فينوس.

بعد مضيه تساءلوا عن انفرادة الدائم بمجلده ويحثوا هذه المرة عن إجابة حتي وجدوا كنزه المدفون بين الكتب. تصفحوا المجلد ثم قالوا : إذن فالأمر كذلك.

تباحثوا في الأمر واتفقوا علي إقصائه عن المكتبة.

في اليوم التالي أراح كوم الكتب واثقا من الوصول إلي كنزه. تسمر في مكانه: وتصيب العرق من علي جبينه: أين مجلدك.

أراح كل كتب الرف باضطراب.

اقترب منه أمين المكتبة ووضع ساعده علي كتفه.

- أتبحث عن شيء.

- لا

قالها بفزع

- لم يمشرت كتب الرف بهذه الطريقة.

- اتفرج.. اتفرج.

- علي ماذا.

- علي الكتب.

أعاد تنظيم الكتب علي رف المكتبة علي عجالة ثم مضى.

نظر إلي زميله في الورشة وهو

يعرفه لم يتردد وأكمل سيره نحو
بيته..

- لقد ضاعت فينوس منك.. عليك
أن تسلم أمرك لله.

في الصباح بعد أن أتم إصلاح عربة
البك أقترّب من زميله.

- أر في الصورة التي معك.

مضى زميله نحو الورشة ضاحكاً:

- لن أريها لك.

وقف بمفرده لأمس عورته كما

تفعل فينوس التي استرخت أمام
عينيه.

بقي لك ركن صغير لم تبحث فيه..
منه لله أمين المكتبة كدت أنهيه
بالأمس.

وصل إليه.. في اللحظة التي أمسك
فيها بأول كتاب ليجذبه من علي الرف
لاحظ أن أمانة المكتبة ترنو إليه
وابتسامة داعرة على وجهها. لم ينتظر
في الكتاب وأعادته بسرعة إلى مكانه..
مضى ورياح الابتسامات والنظرات
تدفعه من ورائه نحو الخارج.

بنظرة مودعة تقترب من الشمس
الغاربة أمامه أخذ يرنو إلى بيت
الثقافة حيث تكون فينوس في مكان لا

الجدع العايق

خالد إسماعيل

(١)

- ابن السافل .. متداين من ميت واحد وفاضحنى...

قالها ثم بصق فى الأرض؛ أشعل سيجارة... نفث الدخان فى «السقف البوص»... «عرسة» هزت أعواد البوص فانهمر الغيار علينا، نظرت «عزيزة» ناحية السلم، أحضرت «عصا جريد»، هشت «العرسة» التى تروح وتجي، وراء فأر كبير، انهمر الغيار .. صرخ خالى فى وجه «عزيزة»:

يا بت الكلب غيرتىنا.. بس خليا تغور...

نادت زوجته الراقدة فى الغرفة المجاورة للمصطبة، أجابتها «عزيزة»

فقال خالى:

- آه يا خربانه، لولا بوظان أهلك... كنا سقنا أم البيت ده!

فأجابت زوجته بفيظ:

- دم.. ياخذك يا بوقزازه

انطلق «خالى» وأنا وراءه، صفعها ثم بصق فى وجهها، حاولت دفعه بعيدا عنها فدفعنى بقوة شاب عفى...، تماسكت وأجبرته بقوة على الخروج...، كان لعاب فمه يسيل ووجهه أصفر- كوجوه الموتى- وعروق يديه تنتفخ...، أجلسته على «المصطبة»، انهمر الغيار و«العرسة تمرح»، جاءت «عزيزة» بكوب ماء، قدمته له فقذفه بعيدا، فجرت «عزيزة» إلى أمها

بعزيمة فجاءت مهرولة وأحكمت
يديها حول زراعى "عزى" ثم انهمرت
دموعها:

- سايقه عليك النبى يا خويا..
عشان خاطر النبى.. والنبى يا خويا
بلاش.

وخال منكمش وراء ظهرى يتوسل:
- حوش الصايغ ده.. حوش ابن
الحرام عايز يدبحنى.

(٢)

دخل علينا رجال من أثارينا، أخذوا
"عزى" معهم، نظر خالى إلى بانكسار
ثم دبت عيناها.

- لحظة دخول امرأة ملفوفة بملاء-
دلفت إلى الغرفة.. استعدت "عزىة"
لعمل "الشاي"، مسح خالى دموعه،
وعادت بالهجة لوجهه وكان شيئاً لم
يحدث، "أختفت أصوات الرجال
المعاتبين لعزى، أخرج خالى محفلة
جلدية من جيب الصدري، فتمها ومد
يده بصورة..

- شايف دى؟!

«الصورة أبيض وأسود، لشاب فى
العشرين له شارب خفيف، لا يضع
على رأسه "عمامة" أو طاقية، يبتسم
وجواره فتاة لها ضفيرة على صدرها،
الشاب يضع يده على كتفها وهى
تداعب ضفירתها؛ عيناها وأسفنان،
شبيقتان، شفاتها مثبترتان، لها
غمازتان فى خديها».

- اللى فى الصورة دى بيت من
"طنطا" عشقتها أيام ما كنت مع «جابر
حلقه» كان مقاول كبير، وكان يحبنى
قوى، كان يدنى "٢٠" جنبه مرتب، كنا

رجوته أن يخزى الشيطان وأن "يوحد
الله".. نطق بالشهادة.. ثم أشعل
سيجارة واسترسل..

- زمان.. كان الوجد ليه قيمة،
كانت "الشرموطه" اللى جوه دى،
عينها طالعة على.. الله يحرقها أمى
ورطنتى.. الله يخرب بيت أبو الزمن
الواطى، اللى وطانا مع الخلق الزفرة..
ردت زوجته:

- أه يا صايغ، ياللى ما كنتش لاقى
تعلق.. لمينك م الشوارع..

رجوت زوجه خالى أن تصمت، ثم
قمت لأقبل عماسته فإزاح يدى
ووجهى..

- طيب يابيت العماسه، ياللى امك
كانت تشمت من كل بيت لقمة..
دخل "عزى" ورأى ثورة أبيه، نظر
إلينا ثم دخل الغرفة.. أحسست
بالورطة، طلبت من خالى أن تخرج
سويا، فرفض، بل شتمنى وكأنه قرأ ما
بدأخلى..

- ماتبقاش عبيط.. أقعد... هيعمل
إيه السافل الرمة

رجع "عزى" منتفخاً، نظر إلى
أبيه، وأنا أخفف بكلامى حدة ما حدث،
وخالى لا يكف من الصراخ:

- أتبعس ليه يا صايغ.. صعبانه
عليك قوى؟

وأنا خائر، أنظر مرة إلى "عزى"
نظرة استعطاف، ومرة استعطف خالى
ليهدأ، و"عزىة" تهدئ أمها التى علا
صوت بكائها المخلوط بالشتائم، فى
ثوان. كانت بصقة "عزى" قد استقرت
فى عيني خالى وصارت "المطواة" فى
يده "جاهزة للطنع" صرخت مستغنياً

- خليها ليكي النعمة.. ياختي يام
نعمة انتي؟!

فقال خالي:

- سامع .. إها البيت دي تحبة، وابن
الكلب "عزمي" مرافقها وأنا عارف كل
حاجة ابتمت بمراة، فانهمر البغار .
كانت القطة تطارد الفأر في السقف
وخالي ينظر مثلاً:

- حتى الفيران.. حتى الفيران
تاخذ دورها فينا.. ذا زمن إيه ذا
ياربى؟!

.. سألني خالي عن الساعة فقلت له
إنها "الثانية" فقال "لسه بدرى ع'
العصر" ثم نأى "عزيزة"؛ سألها:

- جايه معاها حاجة ولا النهاردة
براءة؟

نظرت "عزيزة" إلى خالي نظرة
فابتسم وهو يقول:

.. طيب.. روحى هاتى اللى
هاتجيبه.

ثم وجه كلامه إلي:

- حظك حلو.. هتاكل معايه لقمة
حلوة، جايه من عند الله..

.. المرة اللى جوه دي مرة طيبه..
تغيب.. تغيب وتجب حاجة.. ربنا

يوسع عليها وقبل أن أرد أدخل "عزمي"
ثم خرج وفي يده "الجوزة" فقال خالي:

- أئى اللى فالح فيه الصايغ.

شغالين فى خط سكة حديد كانت تحت
إيدى ميت نفر م الفلاحين ، كانت أى
بيت تتمنى تراضيني، كنت أيامها ما
نشربشى غير "الميه" النضيفة، وكنت
واحد بيت هناك.. كانت الدنيا
عاطياني..

«خالى إبراهيم الجدع الزين العايق،
الذى كانت النساء الحوامل تمنع النظر
إليه ليأتى أولادهن على صورته الحلوة،
تزوج "حميدة" - التى مع الأن - منذ
عشرين عاماً، بعد أن رآها فى بيت
صديق له «تعمل خادمة» وأفقدوها
عذريتها فأجبرته أمه على أن «يستر
الفلبانية»، طلبه الجيش فدخله قبل
النكسة بشهور ثم هرب - يومها -
بجوال ذخيرة وبنندقية "روسى"، ثم
أطلق لحيته وعاش فى بلاد الفلاحين
وأسمى نفسه الشيخ "فتوح"؛ دارت
الأيام وعاد إلى "حميدة" - بعدها أنجب
"عزمي" و"عزيزة" ثم أصابه المرض
وقعد فى البيت.»

"فوزية" التومرجية- جارة بيت
خالى- علا صوتها- وخالى يحكى عن
أيام شبابه- بشتيمة لابنتها:

- يابت الواطى.. حرقتى السمكات..
والبنث - بصوت وقع ترد:

- هو ده سمك.. ذا بتاع معفن
مالبهش عازه.

- يابت الكلب.. النعمة حد يقول
عليها كره؟

فراغات حياتية

إلى "جاد" الأسوانى

محمود أبو عيشة

ونفش ريشه بحركة استعراضية
ناصباً عرقه بانتشاء ففافله الآخر وفقاً
عينه حين تدخلت الجارة لتفروق بينهما
فى حسرة داكنة ثم تنفجر فى لحظة
تالية لأعنة الفراخ والأولاد والزمن
الأفقر والدنيا وسنينها السوداء، فيما
كان السياك يحدق فى عجيرتها ويلق
شفتيه بطرف لسانه المبتل، كانت هى
تتشنج وتلعن الموت "كل الناس تموت،
فى كل مكان، آلاف البنى آدميين
يموتون كما يولدون، فماذا حدث، لا
شىء، ماذا يحدث لو، لو، مات، لكنه
لم يمت ولم يأت ولم... ١٩٠٠".

منخب كامن عصبي على الكتان
يسكن مسام روحها، يتسكب منغوماً

أظلم ليالى متشبثاً بوهم أطارده
ساعات طويلة دون كلال أو يأس، أقترب
منه، يصبح فى متناول يدي وفجأة
يختفي، يغدو سراباً، أعود مرهقاً، أحس
أصيب عرقاً، يتفصد جسدى كله، أحس
بموت ولكن لا أترجع، أنتظر ريشما
ألتقط أنفاسي، أرتاح قليلاً، أمسح
عرقى، ثم أعاد، حتى أقع من فرط
تعاستى.

وضعت رأسى على مرفقى متأملاً
الغروب وحالة الشبق القلقة لشمس
معلقة فى سماء تزهى بغيوم صغيرة
مثل كهوف مظلمة. لفحتنى كلماتها
اللاهية وهى تكلم طيورها حين تناقر
ديكان وثب أحدهما على نجاجة الآخر

ورا النسوان.

- يخرب بيتك هتودينا فى داهية.
هبت عاصقة تصفيق وامتلأ الخلاء
بالبغار.. واملأنا احتقاراً.

* * *

معدة على سجادة صلاتها تضفط
حيات مسبحها وتتمتم لما ترانى
(مشغولاً الملم "حزن القصيد") وتحنو
على وترفع كفين معروقتين "إلهى
ربنا يعلى مراتبك" وتضمنى فأقبل
أطرافها وأنزع للاختلاء فكانت تعزى
ذلك لغيرتى. "يا حبة عيني" فكنت
أجلس فى حجرها وأحكى لها عن
"البنث بقاعتي" وأنها تحبها كثيراً
وتود رؤيتها.

فتبتسم من خلال دموعها الواهنة
وتهمس "منى عيني يا بنى".

لم أقل لها شيئاً عن الليالى والجرد
والرمال وعدس "عبد التواب" وضباب
النهارات المملة التى بلا عدد، ولم أحك
لها عن قرنى وشعبان الشهير بجاد
وكريمة التى "كتبت عليها" وتكتب له
خطابات ويطلب منى أن أكتب لها
"كلام حب" ليرسله لها مع أقرب واحد
ينزل إجازة، أقول "ما تكتبه أنت
أصدق" يروحون ويشعل لى سجانر
ويسوى لى شايأ، فكنت أتخيل
حبيبتي وأكتب وأبتسم، يسألنى
جاد؟

- خير يا سيد عمك؟

فأريه ما كتبت

- يه - يا واكل ناسك

وتضحك وتدمع عيوننا وتبادل
أنفاساً محشوة ونقول فى نفس واحد:

على طرف لسانها الملتاث برغبة
احتراق، مهرة عفية جامحة وبلا
خيال، دموع تطفر تمسحها بذيل
جليبها المتسخ فتبدو ساقاها، إلى
أعلى الركبة، غير مشدبتين فتندلق
كوامن محبوسة، فى وقت ما تكون
الأشياء كلها ممكنة ولكن ليس ذلك فى
كل الأوقات، للممت حزنها واختفت.

تصبح أناملها بالحناء ولما سألتها
قالت: لا أعرف ولكننى أتفاءل بلون
الحناء، ضممتها إلى صدرى فاغرورقت
عينها. وتصلبت أصابعها فى يدي:
قالت: إلى متى تأتى كالبشارة ..
وأجهشت بالبكاء .. احتويتها حتى لا
ترى وجهى الذى تميره بالضرورة
سحابة غائمة وفكرت: لو تعرف؟
ابتسم لى الرئيس مرة فأدركت مدى
تفاهتى!

أخذت لتعلم الآهات وتفسرها فى
ملامحى.

* * *

امتلأت القاعة من آخرها وفاحت
رائحة الزى العسكى والعرق والرمال
، وضعنا أيدينا على ركبنا والقبعان
على الطاولة المستطيلة أمامنا وقطعنا
النفس، قال اللواء الدكتور يحذرنا من
مخاطر الإيدز والشقرووات المنتورات
على الطريق ولغده يتطوح يمنة
ويسرة وجهه الأملس يأخذ ألوان
الصحراء.

تبسم مهذب: يا حصرة!

برز وجه الصول سعيد، خرس
الجميع وسرى همس:

- المشكلة مش نسوان، المشكلة اللي

"اللهم اجعله خير".

ثم نصلى العشاء وننام فى سريره ملتصقين، عيوننا إلى السقف وأيدينا تكاد تطول عروقه المسودة وأصواتنا حاملة "كرر" حبيبتى الجنوبية.

ويقرؤنى رسائلها : "دوى الحبيب.."

ويرينى قبلتها مطبوعة فى قلب الصفحة وبداخلها "بحبك"، وننام صوزتها فى حضنه وأوراقها فى يدي.

* * *

حياتنى مبتسمة وهى تنثر الحب فوق طيورها التى تتقافز فى مرج وتغنى "قال جالى بعد يومين" وكان السبب داخلاً لتوه يحمل بعض المرطبات وأكياس الفاكهة، يتبدلى حزامه أسفل كرشه المنتفخ، تقول "أمى مسكينة من يوم جوزها ما سافر وهى تعبانه".

مصصت أختى شفتيها وقالت : "يا حرام".

شعر

ش

مهنة التنفس

محمود شرف

: أفضل لو صار كل شيء طبيعيا
 أن تنضم لهؤلاء الأطفال،
 حاول أن تجثو على ركبتيك
 لتصيبك أنامل بالبركة التي منحها
 لى الآلهة
 من الممكن - طبقا لوقائع مشابهة
 حدثت -
 أن تتعطل قصبتي الهوائية،
 غير أمل فى البقاء طويلا بدون قصبه
 هوائية -
 سأجتاح الألعاب المنزلية،
 أدير رءوسها جميعا نحو الجانب الآخر
 من الأرض
 حتى لا أمتعها بالنظر إلى وأنا فى
 لحظتى الأخيرة..
 أتالم ..
 وأجثو على ركبتى باحثا عن أظافرها
 متوقعا أن تمنحنى بركتها التى طلبها
 مايكل أنجلو من البابا
 ومنحه إياها الـ Cor's Pork

ربما أقابلها..
 بعد أن يكون قد أصبح لديها أصدقاء
 كثيرون،
 يلبون لها احتياجاتها الطبيعية
 بمزيد من التعاطف مع خضوعها
 الغريب للآلهة،
 يحرسون لون عينيها من الأشعة
 الضارة
 ويحملون لها كراريسها الفارغة من
 اسمى
 ويطردون رائحتى بأهذيتهم التى
 تشبه المراوح
 من الشوارع التى تسير فيها،
 يتوعدوننى بأدخالى ذهاليز الجستابو
 إذا راؤنى مرة أخرى جالسا فوق
 الشمس
 فى محاولة لداعيتها مداعبة ثقيلة
 بإحراق أجزاء حيوية من جسدى

مادين أيديهم أمامهم بشكل هستيرى
خارجين على النواميس الطبيعية
أنت الوحيدة الباقية بهذوك العادي
سيكونون غرقى
لم تنقذهم.. لا أنت
ولا العناية الإلهية
غرقى يطفون على ظهورهم فى وضع
مأساوى

ولنذر ره وسنا بحزم
حتى لا نرى بطونهم المنخفضة،
وعيونهم التى تشبعت بالكحول
البحرى
وجوههم التى أكلتها النوارس
البحرية
وحطمتها الفرقاطات الرابضة فى
المحيطات التى جروا بها،
يبعثون غاراتهم على الغرقى
الأخرين
سيكونون غرقى
كوتهم الشمس الحارقة،
ويصقت عليهم المومسات
لأنه لا ينفع يرتجى منهم وهم هكذا
غرقى ،
بأعضاء مرخية

تستطيعين إذا الاحتفاظ بلون مينيك
أن تدركين قبل أن أتناكل مثلهم
الأرواح المتناكلة التى صدادت
تنتهى سريعا تحت الشمس - أو فوقها -
كما أن أشلاء مايكوفسكى تقف حائلا
بينى وبينك
لتهبط إذا
لتهبط أكثر ،
فهم غرقى يعتمدون على ظهورهم
بلا أمل ،
بلا أظافر ..

-صناديد

أو أن تصلح لى قصبتى الهوائية
لكن أصدقاءها أصبحوا أكثر من
الطبيعى
يحجبون عينيها خلف مواقع متجددة
للأعداء
لوقاية لون عينيها من الأشعة الحارقة
التي شويت أعضائى فوقها ..

من الممكن أن تتعطل قصبتى الهوائية
ولا أجد من يساعدنى على مزاوله مهنة
التنفس - تلك -
ولا أرغب فى البقاء أصلا
ولا بد من محاولة للوصول إلى طول
طبيعى
.. مثل طولى المتناسق -
تستعين فى تلك المحاولة بحذاء يرتفع
من الأرض
بخمسة سنتيمترات كاملة.. ولا تصل
وليس لها إلا الاتكاء على أصدقائها
أنت مثلا تستطيعين ملء فراغات
كثيرة لدى آخرين
لكن طولاً ممتدا يتمثل فى طوابير
صراصير أخرى
يقف منتظرا محاولات صادقة من آلهة
صغيرة
مثلك

سيكونون غرقى
لم تنقذهم العناية الإلهية
ولن نستطيع أن نفعل لهم شيئا
سوى أن نخبط نسوة المدينة على
صدورهن
ويد العجوز التى أصابها الشلل
الرعاش
سندعها تحمل الجثث بعيدا
تلقيا فى البحر مرة أخرى
تقتلهم بالماء ثانيا
على أن يكونوا قد سحبوا لفترة
طويلة

شعر

ش

قصائد قصيرة

حسن حلمي
المغرب

ينير مند الفجر
عتمات القلب.

أفق

الزبد الهائج يتوج الفتجان
قبعة زهو تطلو رأس ديك الجن

قبعات

قبعة، قبعتان، ثلاث...
وظفيرة...
محيا مطموس الملامح... وآخر...
وآخر...

رؤيا

لم أر، كيوسف، أحد عشر كوكبا؛
ولم أر، كإبراهيم، إننى أذبحه؛
ولكننى رأيت الزبدية
تهز جذع نخلتى
وتتسلق أهاتى
وتعصر رحيق لماها على
شفتى
فتفرق حولى الفراشات
وتقبطنى العصافير
إذ تنتشى منى النشوة
وأصير بلا زخاء

ALEXANDRIA

شعر بنشوة متقدمة امتدت
لزمان لم يستطع تقديره ظل خلال
مشدوها متراخيا في كسل
مسلمنا نفسه لأمواج التعميم التي
تجرفه كأنه ريشة في مهب الثمالة.
لكنه بدأ يشعر بالانزعاج حين أدرك أن
عليه أن يخلع جنايته. قام إذن
للاستحمام بعد الاستجمام. غير أنه
تذكر أن الماء مقطوع لأنه لم يكن قد
أدى الفاتورة. هم أن يتوضأ

بيئت العنب ولكنه اكتشف أن كل
القناني فارغة. أبا
اللارج! أبا اللارج! سحقا لإسرافك!
سحقا لتبذيرك! لم يبق

لديه من وسائل غير اللبن. وقف
عاريا وطفق يدلّق اللبن على
جسمه، وبالتدريج بدأ بياض ريشه
يسود بانغلاق اللبن
عليه. هكذا مسح أبو اللارج فجأة
غرابا.

القصيدة

لاماء
لاعتب
لم
ييق
سوى
لبن
يمسح
قطرانا.

خجولا تنتصب الشجرة
وصفيقا يتخلل الأشياء صفارُ
البيض...

تمرح الزرقة على ما في الثياب من
قدود...
بينما يستريح سواد الظفيرة على
أم سويد.

مياه

وطائر يواجه الشمال
وطائر يواجه الجنوب

تستقر التفاحة

على الغصن بينهما
نقطة

لباء مقطوبة
تعلو

حساء

في هيئة عين

تظلل كالقيمة

شجرة

تمتد أغصانها

أشربة

وينتصب جذعها

صاربا

لسفينة زاهية

تبحر بحزم

في

مياه خضراء

نثر القصيدة

بعد أن ضاجع أبو اللارج خليلته،

شعر

ش

قصائد عاقلة

عنزت الطيرى

فضحتنا أيها الشاذ

- ١ -

هذا الرجل الشجاع
يدخل المرحاض
ويفلق الباب جيداً
ويفتح المثانة
ويلعن الحكومة
بأعلى خوفه

- ٢ -

زوجتى طردتنى من المنزل
فعطفت على الجارة الطيبة
وخبأتنى تحت سلم بيتها
ضبطتنى زوجها
فطردنا معاً
صحوت من النوم
وأنا العن أحلام "العزوبية"

- ٢ -

تمخض الفأر
فولد جبلاً
صاحت كل الفئران

- ٤ -

صلى بالناس

ريشما تمر قوافل العسس والنقاد!!

صلاة الفرقة
فى يوم الجمعة

- ١٠ -

على جذران قصره
آيات مبهورة بالذهب
تحض على طعام المسكين
والمساكين .. تحت سور قصره
يموتون جوعاً!!

- ٥ -

بدأت البنت موسم هجرتها إلى
البحر
إذن فالنوارس سعيدة
تصفق بأجنحتها فرحاً
وتمد ألسنتها على البعد .. لى
كسيدات غير مؤديات!!

- ١١ -

الطفل المشاغب
وضع أصبعه فى فتحة "الفاء"
وحركه يميناً وشمالاً
فصارت غينا
ابتسم بخبيث
عندما صار "الفريق" غريقاً!!

- ٦ -

كل ما قاله الطبيب
للسيدة التى تعاني من البرد
كان عارياً من الصحة!!

- ٧ -

قبل الجندى المحارب
عدوه الجندى المحارب
ويكى على صدره
وقال له: نلتقى فى حرب قادمة
إن شاء الله

- ١٢ -

طرواده
حصان خشبي
يحمل الخديعة
لأطفال قرويين
حرموا فى طفولتهم البعيدة
أحب الأطفال!!

- ٨ -

المخبرون فى المطار
ينتظرون لساعات طويلة
وصول طائفة ورقية
أفلتت من يد طفل
على الحدود المتاخمة!!

- ١٣ -

كل ما اخترته الراعى من غناء
ذهب أدراج الرياح
كل ما اخترته أنا
من رحيق العمر
ذهب أدراجك!!

- ٩ -

يفتح قوسين .. ويختبئ بينهما

جحا.. ولحم ثوره فى التلفزيون!

كنت أتابع حلقات المسلسل السوري «خان الحرير» على شاشة قناة دبي الفضائية، حين اكتشفت بالمصادفة، وبعد أن رأيت منه عشر حلقات، أن القناة الثالثة المصرية تقوم ببثه، ولأننى كنت قد وقعت فى غرامه من أول حلقة، فقد أخذت أتابعه على القناتين، لأرى كل حلقة من حلقاته مرتين!

ولا تعود أهمية هذا المسلسل الجميل -فحسب- إلى أن حوادثه تجرى خلال السنوات الأربع الفاصلة التى انتهت عام ١٩٥٨، بإعلان اندماج سوريا ومصر فى الجمهورية العربية المتحدة، لكنها تعود كذلك إلى أنه يقدم لوحة بانورامية، للمجتمع السوري فى الخمسينيات، تتداخل ألوانها وظلالها، من خلال المزج بين الصراع على سوريا، الذى كان فى قمته آنذاك، وبين صراع أبطاله على امتلاك النفوذ والمال، والحصول على قلب «سعاد» فاتنة «خان الحرير» أهم الأحياء التجارية فى حلب.

ويسير «خان الحرير» -الذى كتبه «نهاد سيريس» وأخرجه «هيثم حقى»- على نفس المسار الذى حفرته ثلاثية نجيب محفوظ، فهو ينسج حكايته السلسلة والمشوقة، عبر مزج بين الزمان والمكان، ومن خلال الصراع بين شخصيات تشير إلى أنماط اجتماعية أو سياسية، من دون أن يفقدها ذلك خصوصيتها الإنسانية، فيسهم فى إحياء الذاكرة الوطنية والقومية، ويزيد من معرفتنا بتاريخ سوريا، وبتقاليدها وعاداتها الاجتماعية، ويقدم لنا شاهدا حيا على أننا -بالفعل- أمة عربية واحدة!

ويأتى عرض «خان الحرير» بعد سنوات أصم خلالها التلفزيون المصرى أذانه، ورفض الاستجابة لكل الذين ألحوا عليه بأن يعرض نماذج من الفنون العربية المتميزة، لأسباب تافهة تملئها مصالح ضيقة، يخشى أصحابها من المنافسة، فيجربون إذاعة الفنون العربية، ويشنون الحملات على كل فنان عربى يظهر على شاشة التلفزيون المصرى، بدعوى تشجيع الفن المصرى، والحفاظ على السيادة الإعلامية المصرية!

وهكذا حرم المشاهد المصرى من رؤية كثير من الأعمال الفنية العربية، من مسرحيات ومسلسلات «دريد لحام»، إلى أفلام «الأخضر حاميña»، و«محمد ملص»، ومن أغانى «ناظم الغزالي» و«مارسيل خليفة» و«إلياس كرم» و«جورج وصوف»، إلى مسلسل «أخوة التراب» الذى يروى قصة النضال العربى من أجل الاستقلال خلال الحرب العالمية الأولى، وغيره من أعمال المخرج السوري المتميز «نجدة إسماعيل أنزور»، بينما تتنافس قنوات التلفزيون الثعانى على تكرار عرض مسلسلات تافهة حفظها التفرجون، بدعوى أنها مصرية!

إن عرض «خان الحرير» هو حصافة غير معهودة من التلفزيون، لا يقلل منها أنه عرض فى القناة الثالثة، التى لا يتجاوز إرسالها حدود القاهرة الكبرى، ولعل إقبال المشاهدين عليه، يشجع التلفزيون على مواصلة هذه الحصافة، والكف عن سياسة «جحا أولى بلحم ثوره»، التى لو طبقها الآخرون، وامتنعوا عن إذاعة الفنون المصرية، لانكمشت جماهيرية أصحاب المصالح الضيقة الذين يقفون خلفها، ولفقدوا سيادتهم الإعلامية المدعاة، ولا نصرف عنهم ثورهم، أو جمهورهم الذى ينهشونه بفنونهم الرديئة، فى ظل الاحتكار الذى يحاولون فرضه عليه!

